



# Arts et stratégies du dépassement dans la poésie morale de Francisco de Quevedo

Rafaèle Audoubert

## ► To cite this version:

Rafaèle Audoubert. Arts et stratégies du dépassement dans la poésie morale de Francisco de Quevedo. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010. Français. NNT : 2010STET2138 . tel-00669481

**HAL Id: tel-00669481**

**<https://theses.hal.science/tel-00669481>**

Submitted on 13 Feb 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ JEAN MONNET DE SAINT-ÉTIENNE  
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique, Arts  
Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées

DOCTORAT LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS HISPANIQUES

# ART ET STRATÉGIES DU DÉPASSEMENT DANS LA POÉSIE MORALE DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Rafaële AUDOUBERT

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Philippe Meunier,  
soutenue le 3 décembre 2010

Jury :

Monsieur Christophe COUDERC, Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre

Madame Monique GÜELL, Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

Madame Nadine LY, Professeur émérite de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux

Madame Marie ROIG MIRANDA, Professeur à l'Université Nancy 2

Monsieur Philippe MEUNIER, Professeur à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne,  
directeur de la thèse.



UNIVERSITÉ JEAN MONNET DE SAINT-ÉTIENNE  
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique, Arts  
Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées

DOCTORAT LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS HISPANIQUES

# ART ET STRATÉGIES DU DÉPASSEMENT DANS LA POÉSIE MORALE DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Rafaële AUDOUBERT

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Philippe Meunier,  
soutenue le 3 décembre 2010

Monsieur Christophe COUDERC, Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre

Madame Monique GÜELL, Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

Madame Nadine LY, Professeur émérite de l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux

Madame Marie ROIG MIRANDA, Professeur à l'Université Nancy 2

Monsieur Philippe MEUNIER, Professeur à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne,  
directeur de la thèse.

ART ET STRATÉGIES DU DÉPASSEMENT  
DANS LA POÉSIE MORALE DE  
FRANCISCO DE QUEVEDO

## Remerciements :

Mes remerciements vont à M. Philippe Meunier, pour sa disponibilité et ses conseils ; à Jean-Bernard Tournon, pour ses lumières sur les échanges en latin de Lipse et Quevedo ; à Bruno, pour ses idées et son travail ; à ma famille, pour son soutien ; à mes amis, proches ou lointains, pour leur constance ; à mes collègues, pour leur aide.

Quevedo

¿Este nombre designa sólo un hombre?  
Cruce genial de varios que son uno  
Terriblemente idéntico a sí mismo:  
Emergió de la cuna ya ataúd,  
Con fantasma difunto siempre a cuestas.

[...]

Jorge Guillén, *Antología de Aire Nuestro, Y otros poemas*, Buenos Aires, Losada, 1976, [1961].

# INTRODUCTION



On considère généralement Francisco de Quevedo comme l'auteur d'œuvres complexes, au sens difficilement accessible et qui reflètent des visions du monde parfois contradictoires. Ces facettes multiples font écrire à Borges que « Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura »<sup>1</sup>. En effet, en s'intéressant à ce que nous allons définir comme la poésie morale de Francisco de Quevedo, on se trouve face à des textes nombreux, aux sources d'inspiration variées, caractérisés par un langage souvent abstrait. Pourtant, on peut y observer des constantes dans les thèmes abordés, dans les stratégies mises en œuvre pour convaincre, dans le but poursuivi, et on dépasse ainsi cette impression première de fractionnement. C'est ce que nous voudrions montrer dans ce travail : que la « dilatada y compleja literatura » de Quevedo, si l'on s'attache à en étudier un ensemble thématiquement et génériquement cohérent, révèle une logique certaine, dépassant ainsi le multiple pour avancer vers l'unité, et contribuant à dévoiler Quevedo comme le « Cruce genial de varios que son uno / Terriblemente idéntico a sí mismo », selon les mots de Jorge Guillén. Tout cela a lieu dans les mots, qui constituent ces poèmes capables de séduire l'esprit ; de ce point de vue, la poésie morale quévédienne est bien un art, c'est-à-dire « un travail portant sur un matériau : [ici] la langue »<sup>2</sup>, et plus particulièrement un art du dépassement, qui met en place des stratégies originales pour surmonter toutes les divisions et illusions qui font obstacle au cheminement de l'homme vers Dieu.

L'ensemble dont nous venons d'évoquer la cohérence thématique et générique est d'abord le corpus qui dès la première édition, en 1648, du *Parnasso español*<sup>3</sup>, est qualifié de poésie « morale ». Cette édition divise en effet l'œuvre poétique de Quevedo en neuf muses, dont la seconde, Polimnia « Canta poesías morales, esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar ». Intéressons-nous d'abord au nom de cette muse : il la désigne comme celle qui produit un grand nombre (πόλυ) de chants (μυνα) et elle est donc traditionnellement considérée comme la muse de la poésie lyrique. Cependant, elle est souvent associée aussi à l'éloquence, d'où son lien avec la poésie morale, qui met l'art de la rhétorique au service de l'édification de ses allocutaires. En effet, en poésie, le rapport de communication à l'Autre est capital : un poème a toujours un ou plusieurs destinataires et la façon dont ils sont représentés conditionne le sens du poème. Dans la poésie

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, « Quevedo », in *Otras inquisiciones*, repris dans *Francisco de Quevedo*, ouvrage coordonné par Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, collection *El escritor y la crítica*, 1978, pp. 23-28.

<sup>2</sup> C'est ainsi que l'on peut définir la poésie en général (Jean Jaffré, *Le vers et le poème*, Paris, Nathan, 1984, p. 4).

<sup>3</sup> *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas. Donde se contienen poesías de Don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, i señor de la villa de la Torre de Iván Abad.*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, Pedro Coello, 1648.

morale quévédienne en particulier, le lien qu'établit l'éloquence avec l'Autre occupe une place centrale, permettant donc de placer logiquement ce corpus sous l'autorité de la muse de la rhétorique. Les poèmes moraux quévédiens dépendent donc d'un art, celui de convaincre, d'une série de techniques, celles de la rhétorique, mises en œuvre dans ce but. Un tel rapport est, par exemple, visible dans une édition des œuvres de Quevedo datant de 1726<sup>4</sup>, où les poèmes moraux sont regroupés sous le nom de Polymnie. Dans ce cas précis, cette muse est associée à la prédication, puisqu'elle est représentée tenant à la main un grand livre de partitions, avec, derrière elle, un orateur face à un auditoire qui semble l'écouter avec soin et dont il requiert encore l'attention par un bras levé et une main dressée. De la même façon que la voix poétique quévédienne des sonnets moraux, ce personnage tente peut-être d'amener ses allocutaires à une meilleure conduite morale. Polymnie est donc à la fois la muse de la poésie morale et celle de la rhétorique, voire de la prédication, deux notions liées entre elles, puisqu'il s'agit de convaincre, dans les deux cas. Morale et rhétorique se rejoignent aussi plus spécifiquement dans la poésie morale puisque la visée de cette dernière est la bonne conduite des allocutaires. Cependant, cette muse n'est pas associée à un seul de ces genres en particulier et il faut rappeler qu'elle est parfois même présentée comme celle de la poésie lyrique en général : notre corpus est donc d'emblée placé sous l'autorité d'une muse qui ne correspond pas exactement, de manière traditionnelle, à l'appellation de « poemas morales » que Quevedo donne pourtant à ces textes. De plus, si l'on s'intéresse maintenant à la représentation qui est donnée de cette muse dans le sous-titre « Canta poesías morales, esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar », on remarque également une certaine complexité. En effet, l'adjectivation par le terme « morales » s'accompagne, dès le départ, d'une explication par la locution « esto es », comme si désigner ainsi une poésie posait déjà problème. La définition proposée alors s'articule autour de deux notions : montrer (« descubren y manifiestan ») et corriger (« enmendar ») les erreurs morales. Le but est donc relativement simple à définir, même si le gérondif « procurando » montre qu'il ne sera pas simple à atteindre ; mais la mesure selon laquelle les actions des hommes sont définies comme des passions ou des penchants à corriger n'est pas donnée. Or, chercher à montrer et à corriger des erreurs humaines implique qu'elles existent en opposition à une certaine conception de la morale et c'est cette morale qu'il est nécessaire de définir pour commencer.

---

<sup>4</sup> *Obras* de don Francisco de Quevedo, Amberes, viuda de Henrico Verdussen, 1726. Des planches de cette édition, figurant les muses, sont reproduites dans l'édition des *Poemas escogidos* de José Manuel Blecuá (Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Castalia, 1989). Cf. l'annexe 1 pour la planche représentant Polymnie.

La question qui se pose tout d'abord est : « de quelle morale parle-t-on ? ». C'est-à-dire, « au nom de quel système de valeurs la voix poétique québécoise critique-t-elle les actions humaines ? ». Commençons par nous intéresser d'une manière générale au terme « moral » lui-même, dans son acception latine d'abord, puisque le dictionnaire de Corominas<sup>5</sup> indique que l'adjectif espagnol « moral » vient de l'adjectif latin « moralis », lui-même dérivé du substantif « mos, moris ». En latin, « Mos, moris » signifie, selon les définitions qu'en donne le dictionnaire de F. Gaffiot<sup>6</sup>, « la volonté de quelqu'un, le désir, le caprice », « l'usage, la coutume », « le genre de vie, le caractère », « le principe, la règle, la loi » : au départ, le terme n'est donc connoté ni positivement ni négativement (si parler de « caprice » revient à critiquer cette attitude, dire « usage » n'implique pas le rejet ; de même, le mot « caractère » ne sous-entend pas que ce dernier soit bon ou mauvais). Cependant, d'après Corominas, l'adjectif « moral » apparaît pour la première fois en espagnol vers 1330, dans le *Conde Lucanor*, où est aussi utilisée sa forme substantivée « la moral » pour désigner « la ciencia ética ». Entre le latin et l'espagnol, on voit donc apparaître la notion d'étude du comportement humain. De plus, adjectif et substantif sont, dès leurs premières occurrences, étroitement liés l'un à l'autre, preuve d'un lien avec un certain absolu : de « ce qui est moral » à « la morale », il n'y a qu'un pas. L'adjectif, comme le substantif, sont absents du dictionnaire de Covarrubias<sup>7</sup> (dont la première édition date de 1611), ce qui est regrettable pour notre étude, mais le dictionnaire d'*Autoridades* définit le substantif « moral » de la manière suivante : « Facultad que trata de las acciones humanas, en orden a lo lícito u ilícito de ellas »<sup>8</sup> (et Corominas confirme Covarrubias, en donnant en référence le même étymon latin « moralis »). On remarque ici que le sens évolue et s'associe à la notion de licite et d'illicite, à une dimension que nous qualifierons de duelle, puisque le locuteur qui emploie ce mot se préoccupe de savoir si l'attitude qu'il désigne est conforme, ou non, à sa propre conception du Bien et du Mal : les actions humaines peuvent être bonnes ou mauvaises du point de vue de la morale et la poésie morale a donc pour objet de les juger. L'exemple ou *autoridad* qui illustre l'emploi du mot « moral » dans ce dictionnaire est issu d'un ouvrage de Juan Eusebio Nieremberg, un écrivain et naturaliste jésuite né et mort à Madrid au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle (1595-1658), c'est-à-dire contemporain du corpus que nous étudions. Il

<sup>5</sup> Joan Corominas, José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2002.

<sup>6</sup> Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

<sup>7</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición de Martín de Riquer, Ad litteram, 3, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2003.

<sup>8</sup> *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 2002 [1726]. Dans la définition citée, nous soulignons les termes à mettre en avant pour une meilleure compréhension de notre propos, et c'est également ainsi que nous procéderons dorénavant.

présente la morale comme une discipline à étudier, au même titre que le latin : « Tambien le pidió admitiese los estudios, como lo hizo, assí de Latin como de Morál ». Il s'agit donc d'une question complexe, qui peut donner lieu à des points de vue différents et, donc, à une argumentation dans un texte à visée édifiante. Quant à l'adjectif « moral », *Autoridades* en donne cette définition, qui rappelle les notions de Bien et de Mal nommées plus haut : « Lo que pertenece à las buenas costumbres, o à las acciones humanas, en orden à lo lícito ù ilícito de ellas ». L'exemple pris comme autorité présente emploie l'adjectif « moral » comme qualificatif du nom « Filosofía », pour l'associer aussi à une discipline d'étude : la définition se termine ainsi : « De aquí passo Platón à tener por cierto, que la virtud morál es una recta opinión ò justo dictámen, que viene de Dios inmediatamente ». De ces définitions, nous retenons, d'abord, la notion de dualité qui se dégage des termes « lo lícito ù ilícito », répété deux fois, « las buenas costumbres », « recta opinión » et « justo dictámen » : dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, employer ce mot implique de porter un jugement de valeur (contrairement à ce qui se passe avec le mot latin). Si se pose la question de savoir quelles règles président à ce jugement de valeur, la réponse est évidente et donnée par les derniers mots cités d'*Autoridades* : dans le contexte qui concerne notre étude, nul autre que Dieu ne détermine la valeur morale des actions humaines, puisque, selon la définition donnée, Platon lui-même relie la morale à Dieu. La morale, dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle est donc l'attitude conforme à l'enseignement<sup>9</sup> tiré des Écritures Saintes. Au vu de ces définitions, on comprend qu'une poésie qualifiée de « morale » est, d'abord, celle qui part du principe qu'il existe une hiérarchie des actions humaines, fondée sur ce qui est bien ou mal du point de vue du christianisme. D'autre part, une poésie ainsi définie est aussi celle qui a pour but de diffuser comme un enseignement le bien agir (selon les préceptes chrétiens évoqués). Un des buts de notre travail va être de comprendre comment la poésie morale québécoise s'inscrit dans cet ensemble définitionnel, que son intitulé (*poesía moral* et *poemas morales*) revendique.

---

<sup>9</sup> Nous employons le terme « enseignement » car les exemples donnés comme autorités mentionnent la morale comme une discipline susceptible d'être enseignée. Précisons également que les définitions de « moraleja », « moralidad », « moralista » et « moralizar » contiennent les termes « doctrina », « enseñanza / enseñar », « professor », ce qui conduit aussi à la constatation de l'importance de l'action d'« enseñar » dans ces notions liées à la morale :

« Moraleja. s. f. Doctrina ù documento breve, que se insiere y saca de algun apólogo ù parábola »

« Moralidad. s. f. Doctrina ù enseñanza perteneciente à las buenas costumbres y arreglamiento de la vida. [...] Se llama la capacidad de las acciones humanas, para ser ù denominárse lícitas ù ilícitas »

« Moralista. s. m. El professor de la ciencia ù facultad moral, o el Escritor de ella. [l'exemple donné contient la relative suivante : « que tan doctamente nos enseñan los moralistas »] »

« Moralizar. v. a. Discurrir en orden à la enseñanza y documento de las buenas costumbres, aplicando alguna matéria, ò explicandola à ellas »

Dans le chapitre 4 de la troisième partie, nous développerons cette notion.

Il est important de préciser, également, que l'association des poèmes de notre corpus à l'adjectif « moral » n'est pas le seul fait des éditeurs successifs de l'œuvre de Francisco de Quevedo : lui-même maniait l'adjectif « moral » pour parler de certains de ses poèmes. En 1633, Juan Pérez de Montalbán rapporte les mots de Quevedo, qui cite le titre d'une publication qu'il présente alors comme à venir : *Historia de la Providencia de Dios : paráfrasis ; Trenos de Jeremías ; otra sobre los Cantares ; Anacreonte y Focilides ; Santo Tomás de Villanueva ; Prevención contra la muerte ; las Musas ; obras varias de donaire, en verso ; Sonetos morales y traducciones de latinos y griegos*<sup>10</sup>. De plus, on sait que, peu avant sa mort, Quevedo travaillait à la mise en place d'une édition organisée de ses poèmes<sup>11</sup>, même si, à sa mort, les fruits de ce travail ont commencé à se perdre. Ils ont ensuite été réorganisés, essentiellement par González de Salas, dans le but de reconstituer l'ordre et les choix qu'était en train de mettre en place Quevedo. Or, la plupart des spécialistes travaillant actuellement sur ce corpus considèrent que le travail de González de Salas respecte de manière satisfaisante le travail préparatoire probable de Quevedo, assez, du moins, pour que l'on puisse se fier à l'association d'un groupe de poèmes à la muse de la poésie morale : Polymnie. Alfonso Rey écrit ainsi : « Quevedo ordenó su obra poética según una distribución en *musas* que González de Salas no alteró en lo esencial »<sup>12</sup>. Bien sûr, le caractère posthume de cette édition pose certains problèmes et nous rencontrons des incohérences, notamment dans les titres donnés aux poèmes par González de Salas dans certains cas. Mais nous pensons que les grandes lignes du projet quévédien sont respectées dans les éditions dont nous disposons. En cela, nous partageons l'opinion de Manuel Ángel Candelas Colodrón, qui écrit :

« Gracias a ese esfuerzo editor, realizado por Quevedo, en gran parte, y continuado, probablemente con menos intervenciones de las declaradas, aún hoy difíciles de discernir, a cargo de González de Salas, se conoce cuál fue en líneas generales el afán que movió a Quevedo a hacer pública la totalidad de sus composiciones »<sup>13</sup>.

Si l'existence d'une « poésie morale » quévédienne est ainsi établie, définir quel corpus elle concerne exactement est plus complexe : les sonnets de *Polimnia* constituent un ensemble qui demande à être complété, car certains poèmes qui se trouvent sous l'égide d'autres muses et certains qui ne sont pas nécessairement des sonnets, sont en fait étroitement

<sup>10</sup> Cité par Luis Astrana Marín, dans *Obras completas de Francisco de Quevedo, Obras en verso*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, p. 972.

<sup>11</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón parle de « voluntad de Quevedo de organizar sus versos » (Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2007, p. 1).

<sup>12</sup> Alfonso Rey, in Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, edición crítica y anotada por Alfonso Rey, Madrid, Editorial Támesis, S. L., London, Tamesis Books Limited, Colección Támesis, Serie B : Textos 42, 1992, p. 19.

<sup>13</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo, op. cit.*, p. 4.

liés à ceux-là. La difficulté est due au fait que l'écriture quévédienne se caractérise, entre autres choses, par l'échange entre les genres : ces derniers n'y constituent pas des entités étanches les unes par rapport aux autres, mais des modules complémentaires, susceptibles de s'enrichir les uns les autres. C'est l'impression de J. Ignacio Díez Fernández, qui écrit, en généralisant son propos sur l'*Epístola satírica y censoria*... à l'ensemble des œuvres quévédiennes : « esta aparente epístola parece conectar con la disposición de Quevedo, como han señalado los quevedistas en general, a la fusión de géneros, tanto en prosa como en verso »<sup>14</sup>. Il s'agit de textes complexes, d'un point de vue de l'écriture mais aussi d'un point de vue idéologique : même si une même vision du monde sous-tend tout l'ensemble, rien n'y est explicitement donné une fois pour toutes, rien n'y semble fixe ni impossible à contredire. Pourtant, dans la poésie morale, c'est une seule des multiples facettes généralement associées à Quevedo qui domine : la seconde dans la classification de Julián Olivares, qui écrit :

« Le travail de Quevedo montre deux *personae* en conflit. Dans sa prose morale et religieuse, et dans une partie de sa poésie, une *persona* exprime une attitude de *contemptus mundi* et représente la mort comme la fin des souffrances de ce monde et comme le passage vers une vie meilleure et éternelle. Dans sa poésie, une *persona* différente exprime une attirance pour le monde, une angoisse face au passage rapide et silencieux du temps, et une perception de la mort comme la fin de toute existence. On remarque donc, dans l'œuvre de Quevedo, surtout dans sa poésie, une tension entre rejet du monde et attirance pour les choses terrestres »<sup>15</sup>.

Julián Olivares parle bien de *personae*, terme qui lui permet de dissocier la voix qui s'exprime dans ces textes et celle de la personne qu'a pu être Francisco de Quevedo. Il nous paraît également indispensable de dissocier cette supposée pensée individuelle quévédienne de celle qui est exprimée dans les œuvres littéraires. À ce titre, nous renvoyons au résumé proposé par Santiago Fernández Mosquera dans *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, où il rappelle les trois images dominantes : celle d'un Quevedo aux multiples facettes (tel que le voient Luis Astrana ou Manuel Durán), celle d'un Quevedo marqué par l'unité malgré tout (comme le perçoivent Gonzalo Sobejano ou Otis H. Green) et celle d'un Quevedo « binaire » (ainsi que se le représentent René Bouvier ou Henry Ettinghausen). Il propose, ce qui nous paraît le plus juste, de distinguer, l'œuvre et la vie de son auteur, sans pour autant rejeter celle-ci dans un espace à ignorer totalement :

<sup>14</sup> J. Ignacio Díez Fernández, « La *Epístola satírica y censoria* : un memorial reaccionario... y moderno », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 12, 2008, p. 50. L'auteur donne comme références à ce propos : H. Ettinghausen, « Ideología intergenérica : la obra circunstancial de Quevedo », in *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1995, pp. 225-259 (« lo intergenérico en el corpus quevediano », p. 253).

S. Fernández Mosquera, *Quevedo : reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005 (Esta aparente indeterminación genérica », p. 179).

<sup>15</sup> Julián Olivares, « Soy un fue y un será y un es cansado : Text and context », in *Hispanic Review*, 63.3 (1995), note 3 p. 389 (traduction personnelle).

« Tal vez el problema se aclare un poco si consideramos, de una parte, la vida del autor, y de otra la obra. [...] No se trata de aislar tajantemente la obra de su autor, porque este inmanentismo parece superado »<sup>16</sup>.

Pour la poésie morale, la voix poétique tient un discours varié mais qui ne remet pas en cause un propos général cohérent, nous le verrons. Quant à l'identification possible de ce propos avec celui de l'auteur, elle est délicate à effectuer ; considérons simplement qu'il est en adéquation avec ce qu'on sait de la pensée quévédienne, mais qu'il n'est pas présenté comme sa production directe.

Plus généralement, nous ne nous appuyons pas uniquement sur des considérations d'ordre idéologique pour justifier la constitution de notre corpus : nous associons ce critère à une observation de l'organisation des textes en groupes, depuis l'ensemble de départ, *Polimnia*, jusqu'aux éditions plus contemporaines. Notre travail d'analyse littéraire se fonde sur les textes tels que les reproduisent José Manuel Blecua<sup>17</sup> et Alfonso Rey<sup>18</sup>, et quand des variantes existent entre les deux éditions, ce qui est très rare, nous le signalons et prenons en compte la version qui nous semble la plus logique d'un point de vue grammatical. Ponctuellement, nous utilisons aussi certains textes tels que les présente Felicidad Buendía<sup>19</sup>, mais uniquement lorsqu'il s'agit de versions variantes que ne présentent ni Blecua ni Rey. Notre choix de ces deux dernières éditions comme références essentielles se base sur plusieurs raisons : pour l'édition de José Manuel Blecua, ce choix est en partie motivé par l'expérience personnelle que c'est l'édition la plus complète et la plus reconnue aujourd'hui pour la poésie de Quevedo en général. D'autre part, nous avons confirmé cette idée par la consultation des avis d'autres critiques, notamment James O. Crosby, qui écrit au sujet de cette édition : « Esta última es la edición moderna más fidedigna »<sup>20</sup>. Dans un autre texte, ce critique écrit même, au sujet d'une première version de l'édition de Blecua :

« Esta edición supera considerablemente a las anteriores de Luis Astrana Marín y de Felicidad Buendía, y si bien pretende ser popular, se ha beneficiado parcialmente de más de una década de investigaciones bibliográficas y textuales por parte de su editor »<sup>21</sup>,

<sup>16</sup> Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, disposición y estilo desde Santa sola a Lisi*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1999, pp. 292-293.

<sup>17</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004 [1971]. Pour les poèmes de notre corpus, cette édition est la même que celle de Castalia (*Obra poética*, édition de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-81), et nous citons donc la première.

<sup>18</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía moral (Polimnia)*, op. cit.

<sup>19</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, t. I (obras en prosa, sexta edición), 1966 et t. II (obras en verso, sexta edición), 1967 [1964].

<sup>20</sup> James O. Crosby, « Quevedo, la Antología Griega y Horacio », in Gonzalo Sobejano (bajo la dirección de), *Francisco de Quevedo*, op. cit., note 1 p. 269.

<sup>21</sup> James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, p. 13.

et on peut donc penser que la dernière édition, celle de 1969 chez Castalia, est au moins aussi admirable. Toutefois, ces remarques, ainsi que l'édition de Blecua, datent des années 1960-1970 : une très grande somme de travaux a été publiée depuis, favorisant l'établissement de l'édition d'Alfonso Rey en 1992. La qualité de ce travail plus récent et la nécessité d'en tenir compte nous semblent indéniable, c'est pourquoi nous travaillons sur les deux éditions, celle de Rey apportant surtout des éclaircissements à travers ses notes, ce que souligne Manuel Ángel Candelas Colodrón en écrivant que cette édition est « anotada y comentada con todo detalle »<sup>22</sup>. Cette recherche de l'exhaustivité dans la compréhension, chez Rey, et la qualité générale de l'édition de Blecua, justifient, à nos yeux, le choix de travailler sur ces deux éditions. Ajoutons, enfin, que les citations effectuées dans ce travail prendront comme texte de référence celui de Blecua, sauf mention contraire, que les termes soulignés le seront par nous dans le but de faciliter le repérage des expressions commentées, et que les abréviations « BL x / R y » signifieront que le poème cité porte le numéro x dans l'édition de Blecua et le numéro y dans celle de Rey (si l'une des deux références manque, c'est parce que le poème n'est présent que dans une des deux éditions).

Le point de départ de notre corpus est *Polimnia*, ces 110 sonnets auxquels s'ajoutent le *Sermón estoico de censura moral* et l'*Epístola satírica y censoria*.... Ce groupe de 112 poèmes constitue l'édition de la poésie morale de Quevedo par Alfonso Rey et pas un seul de ces textes n'est absent de ceux que Blecua qualifie de poèmes moraux. Ce groupe est donc à l'évidence un premier ensemble à inclure avec certitude dans notre corpus. À ces textes, nous ajoutons 9 *silvas*<sup>23</sup>, qu'Alfonso Rey évoque dans *Quevedo y la poesía moral española*, en disant qu'il faut les considérer comme des poèmes moraux. Cependant, il ne les fait pas apparaître dans *Polimnia* car, pour lui, ce sont des *silvas* et pour cette raison il ne les associe pas aux sonnets que sont 110 des 112 autres poèmes moraux<sup>24</sup>. Toutefois, il propose de les inclure à cet ensemble si la démarche suivie est celle de l'analyse littéraire, ce qui correspond à notre cas. Il écrit :

« Desde un punto de vista estrictamente textual, esos 112 poemas constituyen la poesía moral de Quevedo. Pero un estudio de tipo literario no puede dejar de tomar en consideración ocho silvas, completamente afines desde el punto de vista temático y estilístico, que figuran en la edición de *Las tres*

<sup>22</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo, op. cit.*, p. 23. Précisons aussi que nous nous aidons des notes qu'Alfonso Rey fournit dans des travaux bien postérieurs à l'édition de *Polimnia* : sa série de trois articles de notes sur la poésie morale de Quevedo Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (I), (II), (III) », in *La Perinola*, revue citée, respectivement n° 7, 2003, pp. 439-445 ; n° 9, 2005, pp. 299-314 ; n° 12, 2008, pp. 367-372.

<sup>23</sup> BL 12 (il en existe deux versions) ; BL 135 ; BL 136 ; BL 138 ; BL 140 ; BL 141 ; BL 142 ; BL 144.

<sup>24</sup> Il écrit : « Las silvas de Quevedo constituyen una unidad que debe ser editada como tal » (Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, n° 11, 1995, note 18 p. 20).



*musas últimas castellanas* [Calíope, *musa VIII*] [...] / Además, la silva –rotulada *canción*– « ¡Oh tú, que inadvertido peregrinas » obliga a añadir a la lista el poema « ¡Oh tú, que con dudosos pasos mides » »<sup>25</sup>.

De plus, chez Blecua, ces *silvas* font aussi partie des *poemas morales* et nous les incluons donc à notre corpus. Alfonso Rey évoque aussi 5 poèmes d'éloges<sup>26</sup>, en les rapprochant des poèmes moraux, mais en se refusant à les associer pleinement à ceux-ci. Il écrit ainsi au sujet de ces textes :

« se dan puntos de contacto [...] / Su sentido moral es evidente [...] / Ante casos así, sólo cabe concluir que la voluntad del autor es determinante a la hora de destacar el elogio sobre la admonestación. [...] La poesía de elogio consistió básicamente en alabanza de personajes, aunque lo laudatorio remite en ocasiones al horizonte moral de *Polimnia* »<sup>27</sup>

En effet, deux de ces poèmes ont pour thème une description de Rome qui oppose son passé glorieux à son état actuel de ruine. Or, le premier de ces textes, « Esta que miras grande Roma agora », fait partie des *poemas morales* chez Blecua et, si son ensemble forme une *silva*, ses 14 premiers vers constituent un sonnet. Le second poème évoqué par Alfonso Rey, « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino ! », est également un sonnet et il reprend le thème du précédent d'une façon si proche qu'il convient d'associer les deux (même référence centrale au Tibre et même opposition présent passé sur le modèle « se ven donde se vieron », BL 137, v. 67, « Yace donde reinaba », BL 213, v. 5). Quant aux trois poèmes que Rey cite ensuite, ils donnent tous les trois en exemple un grand roi espagnol (Charles Quint, dans un cas, Philippe IV, dans les deux autres cas) pour leur grandeur morale et militaire. Dans ces trois cas, si le but d'éloge direct de la monarchie est certes présent, il s'agit aussi de proposer aux allocutaires secondaires du texte un modèle à suivre, pour qu'ils imitent ses capacités de courage et de renoncement : de ce point de vue, il y a bien un lien étroit, un « point de contact » important, pour reprendre les mots d'Alfonso Rey, entre poésie d'éloge et poésie morale, pour ces textes en tous cas. Pour nous, il serait regrettable d'exclure d'un corpus des textes dont la proximité avec l'ensemble est donc établie et c'est pourquoi nous les considérons également comme des poèmes moraux. De manière assez ambiguë aussi, au sujet de poèmes de thème religieux, Alfonso Rey écrit : « Todavía son más estrechas las conexiones con la poesía religiosa [...] / Teóricamente, los deslindes son nítidos [...] / Pero las vicisitudes de algunos poemas ponen de relieve la fluidez de tal frontera »<sup>28</sup>. Il cite différents

<sup>25</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, op.cit., p. 18.

<sup>26</sup> BL 137 ; 213 ; 214 ; 219 et 233.

<sup>27</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, op. cit., p. 18.

<sup>28</sup> *Idem.*, p. 19.

poèmes finalement inclus dans *Polimnia*<sup>29</sup> et deux poèmes qu'il choisit d'exclure de ce groupe, mais dont il écrit, respectivement :

« El soneto « Contó tu reino Dios, hale cumplido »<sup>30</sup> es tan afín al anterior<sup>31</sup> que podría constituir su prolongación, ya que comenta el significado de *Mane, Thecel, Phares*. Pero no está en *Polimnia*, sino en *Urania*. Habrá, por lo tanto, que estudiar uno dentro de la poesía moral y otro dentro de la religiosa, respetando lo que parece haber sido la voluntad de Quevedo. »

et :

« La silva « ¡Oh tú, del cielo para mí venida »<sup>32</sup>, alabanza a la calamidad, está a medio camino de las dos categorías temáticas. En sus versos 1-20, donde hay ecos del proverbio senequista *calamitas virtutis occasio est* (aunque es igualmente posible el influjo de Epicteto o del *Libro de Job*), prevalece el contenido moral. Pero las posteriores referencias a los « santos » (v. 22) y a « Dios » (v. 24) orientan aquella reflexión hacia el ámbito religioso [...] y ahí se confirma el sentido predominantemente religioso del poema »<sup>33</sup>

Une telle division n'a pas lieu d'être pour nous, car elle va à l'encontre de la proximité de ton et de thème de ces poèmes : « Contó tu reino Dios, hale cumplido » reprend le même épisode biblique que dans « De los misterios a los brindis llevas » (celui de Balthasar et de la main de Dieu) et réserve également l'apparition de la main et de l'écriture au dernier tercet. Quant à « ¡Oh tú, del cielo para mí venida », nous partageons l'idée première de Rey et les vers 1 à 25 ont même à nos yeux un contenu clairement moral, puisqu'ils mettent en place un paradoxe entre le caractère ingrat de la calamité et sa grande valeur morale, afin de célébrer cette dernière. Les références religieuses que Rey relève dès le vers 21 et qui se poursuivent jusqu'à la fin de la *silva*, sont en fait un développement des idées exposées jusqu'au vers 20, et ne modifient donc pas, pour nous, le thème de poème. De plus, José Manuel Blecua classe cette dernière *silva* parmi les poèmes moraux : nous l'incluons donc aussi, comme le texte précédent, dans notre corpus.

D'autre part, en confrontant le corpus de ce que José Manuel Blecua appelle *poemas morales* au groupe des textes de la *Polimnia* d'Alfonso Rey, on se rend compte que le premier de ces deux critiques ajoute encore à la liste que nous venons d'établir trois poèmes<sup>34</sup> qui sont absents de *Polimnia*. Le premier, « ¡Malhaya aquel humano que primero [...] !» reprend le *topos* de la critique de la navigation et de tout ce qu'elle représente ; or, ce lieu commun, sous des formes renouvelées, est récurrent dans la poésie morale quévédienne<sup>35</sup> et nous associons

<sup>29</sup> BL 28 / R 44 ; BL 30 / R 46 ; BL 27 / R 50 ; R 51 ; BL 29 / R 68 : d'après l'édition de Blecua, ces poèmes appartiennent à l'*Heraclito cristiano*, ce qui rend logique le fait de les associer aux poèmes moraux, nous allons y revenir.

<sup>30</sup> BL 170.

<sup>31</sup> BL 128 / R 106.

<sup>32</sup> BL 143.

<sup>33</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, op. cit., p. 20, pour les deux citations.

<sup>34</sup> BL 134 ; 148 ; 149.

<sup>35</sup> Cf. première partie, paragraphe 3.2.

le poème en question à notre corpus. Dans un ordre d'idées différent, le second de ces trois textes, « Ningún cometa es culpado », rend compte d'une attitude hostile de la voix poétique quévédienne à l'égard des superstitions, cohérente avec la valorisation d'un respect strict du dogme catholique, qui est également présente dans l'ensemble des poèmes moraux, et auquel nous l'associons donc. Bien sûr sa forme en *quintillas* le différencie du reste de ces textes, essentiellement des sonnets, mais d'autres poèmes contreviennent également à cet aspect formel, qui ne doit donc pas être un critère de sélection. Par contre, le dernier de ces textes, le *romance* adressé à Don Álvaro de Luna, n'a pas de lien particulier avec l'ensemble du corpus, ni du point de vue du ton ni sur le plan thématique, et nous adhérons alors à l'opinion de Rey, qu'il ne faut pas le compter comme un poème moral.

La suite de la comparaison entre le corpus de José Manuel Blecua et celui qu'Alfonso Rey présente dans *Polimnia* fait apparaître que trois poèmes se trouvent dans l'édition du premier et pas dans celle du second : les poèmes BL 133 (« Si nunca descortés preguntó, vano ») ; BL 139 (« ¿Qué tienes que contar, reloj molesto [...] ? ») et BL 147 (« Deja la procesión, súbete al Paso »). Le premier entretient un lien thématique très étroit avec deux autres poèmes, appartenant à *Polimnia*, contre les mauvaises prières qu'adressent les hommes à Dieu<sup>36</sup>. Le second complète la série des poèmes sur les *relojes de campanilla* et *de sol*<sup>37</sup>. Enfin, le troisième de ces textes reprend la question des apparences trompeuses, thème récurrent dans la poésie morale quévédienne, en particulier à propos de l'hypocrisie en religion<sup>38</sup>. Pour ces raisons, nous ajoutons aussi ces trois poèmes à notre corpus.

Tout un groupe de poèmes, enfin, se retrouve, selon les éditeurs, sous le titre de *Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de David* ou alors divisés entre ce titre, celui de *Lágrimas de un penitente*, et *Polimnia*<sup>39</sup>. Rey signale que certains de ces poèmes se trouvent dans les *Sonetos Sacros*, sous l'autorité de la muse Uranie (poésie religieuse), à laquelle sont aussi liées les *Lágrimas de un penitente*. Il précise aussi que d'autres textes sont

<sup>36</sup> BL 91 / R 66 et BL 132 / R 110.

<sup>37</sup> Il s'agit des poèmes BL 140 et 141, qu'Antonio Gargano associe également, dans son article sur « Quevedo y las 'poesías relojeiras' » (in *La Perinola*, rev. cit., n° 8, 2004, pp. 187-199). Par contre, nous nous dissociions en partie de sa démarche qui souligne également leur lien avec trois autres textes qui ne sont pas des poèmes moraux. Il évoque ainsi « Este polvo sin sosiego » (BL 420), dont le thème est résolument amoureux, en accord avec la classification de Blecua, « Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas » (BL 380), que nous dissociions de notre corpus pour la même raison, et « A moco de candil escoge, Fabio » (BL 552), dont le registre de langue, celui des poèmes satiriques, est très différent de celui des poèmes moraux. Manuel Ángel Candelas Colodrón évoque également ces textes comme un ensemble dans « Las silvas de Quevedo », art. cit., pp. 174-175 et 179.

<sup>38</sup> Cf. BL 110 / R 87. De plus, Manuel Ángel Candelas Colodrón désigne cette *silva* comme « otro posible poema moral » dans « Las silvas de Quevedo », art. cit., p. 180.

<sup>39</sup> Blecua adopte la première solution (le regroupement), alors qu'Astrana Marín et Felicidad Buendía ont opté pour la seconde (la division).

dans *Polimnia* et que d'autres, enfin, ne se trouvent dans aucun de ces groupes<sup>40</sup>. Ce dernier critique pense qu'un groupe à l'unité aussi instable ne peut rejoindre le corpus des poèmes moraux, ni constituer une entité en lui-même. Il écrit en effet :

« *Heráclito cristiano* constituye la primera versión de un proyecto que, finalmente, se bifurcó en otras direcciones. [...] la presente edición de la poesía moral –que es lo mismo que decir la edición de *Polimnia*– parte de la premisa que *Heráclito cristiano* fue deshecho por Quevedo »

Si le choix de Rey est lié au travail de réédition qui est le sien, notre objectif est légèrement différent : il s'agit de comprendre au mieux la poésie morale de Quevedo, pas d'éditer l'ensemble de ses poèmes en les classant par muse, et nous choisissons d'inclure dans notre corpus les textes de *l'Heráclito cristiano*. La position de Blecua sur ce point nous conforte dans notre décision : il regroupe tous les *salmos* quévédiens sous le titre d'*Heráclito cristiano*, sans appliquer les divisions que souligne Rey entre les poèmes qui proviendraient de *Lágrimas de un penitente*, ou des *Sonetos Sacros*, et il place ces poèmes au début de son édition de la poésie complète de Quevedo<sup>41</sup>, juste avant les poèmes moraux, soulignant un lien entre ces deux groupes. Cette façon de relier ces textes, comme Blecua, plutôt que de les séparer, comme Rey, est reprise par Tyler Fisher, dans un article publié en 2007 dans *La Perinola* :

« Como los salmos de Quevedo no fueron impresos durante su vida y llegan a nosotros en seis manuscritos variantes, es difícil determinar el número exacto de los poemas que Quevedo propuso para la secuencia original. Algunos editores, como Rey en su edición de *Poesía moral : Polimnia*, 1999, siguen una versión del *Heráclito cristiano* de sólo veintiséis salmos. Sin embargo, para los fines de este estudio, me adhiero a la numeración y el orden de los veintiocho salmos según la edición de Blecua de la *Poesía original completa*, 1981 »<sup>42</sup>

Nous incluons les textes de *l'Heráclito cristiano* aux poèmes moraux, ce qui présente l'avantage de réunir des poèmes dont certains faisaient déjà partie de *Polimnia*<sup>43</sup> alors que d'autres, en étaient exclus, tout en leur étant pourtant liés par le titre de *salmo*, le thème, la

<sup>40</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía moral (Polimnia)*, op. cit., p. 21.

<sup>41</sup> José Manuel Blecua les fait aussi précéder de deux dédicaces de Quevedo qui ont toutes deux un double but explicite, rappelant celui de nombre des poèmes moraux : l'expression du repentir de la voix poétique et le plaisir esthétique de ses allocutaires :

« Al lector

Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho : que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad. »

« A doña Margarita de Espinosa, mi tía

Esta confesión, que por ser tan tarde hago no sin vergüenza, envió a Vm. para que se divierta algunos ratos ; bien que empleándolos todos, en su viudez y retiro, con Dios, antes será hurtárseles. Sólo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a Vm. y escandalosa a todos, conocer por este papel diferentes propósitos. Y ruegue a Dios Nuestro Señor me dé su gracia. Torre de Joan Abad, 3 de junio de 1613. ».

<sup>42</sup> Tyler Fisher, « *Heráclito cristianizado* y David imitado en los *Salmos* de Quevedo », in *La Perinola*, rev. cit., n° 11, 2007, note 1 p. 73.

<sup>43</sup> BL 27 / R 50 ; BL 28 / R 44 et 43 ; BL 29 / R 68 ; BL 30 / R 46 ; BL 31 / R 49 ; R 51.

tonalité, et la situation de communication<sup>44</sup>. Notre parti pris a aussi pour conséquence de porter à 30 le nombre des *salmos* quévédiens, alors que Rey n'en comptait que 26, et Blecua, 28. En effet, nous prenons également en compte des versions variantes : le *salmo* « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios »<sup>45</sup> et le *salmo* « Tuvo enojado el alto mar de España »<sup>46</sup>.

Dans le but de parvenir à la meilleure compréhension possible des poèmes moraux quévédiens, nous considérons que deux poèmes amoureux doivent être pris en compte dans ce corpus. Dans la poésie amoureuse de Quevedo, la mention de la brièveté de la vie humaine n'a pas seulement pour rôle d'inciter l'aimée à se montrer favorable aux requêtes formulées par la voix poétique ; ce rappel a aussi pour rôle d'accentuer ponctuellement la tonalité grave de la poésie amoureuse. Ainsi, deux poèmes du corpus amoureux nous sont d'un grand secours au moment de compléter notre panorama des préoccupations morales récurrentes dans la poésie quévédienne : « La mocedad del año, la ambiciosa »<sup>47</sup> et « Tiempo, que todo lo mudas »<sup>48</sup>. Nous le verrons, le premier de ces deux textes nous aidera à comprendre une manifestation du conceptisme propre à la poésie quévédienne (la formule ramassée)<sup>49</sup>, mais aussi le sens du nom Flora dans le corpus moral<sup>50</sup>. Le second de ces poèmes nous sera utile pour mieux analyser le point de vue de l'allocutaire<sup>51</sup> et, également, la formule ramassée<sup>52</sup>, mais aussi pour étudier ce qu'impliquent le choix d'un allocutaire allégorique et certaines modalités de sa caractérisation<sup>53</sup>. La « fusión de géneros »<sup>54</sup> propre à Quevedo et l'intérêt que présente la prise en compte d'une telle fusion pour la compréhension de la poésie morale, nous poussent à relier ces deux derniers textes au corpus des poèmes moraux quévédiens. Ce dernier compte donc finalement, en plus des 112 textes de *Polimnia* (110 sonnets, la *silva Sermón estoico de censura moral*, et l'*Epístola satírica y censoria...*, en *tercera rima*), des 9 *silvas* ajoutées, des 5 poèmes d'éloge (4 sonnets et une *silva*) et des deux sonnets religieux, les *quintillas* de « Ningún cometa es culpado », les trois sonnets « ¡Malhaya aquel humano que primero [...] ! », « Si nunca descortés preguntó, vano » et « ¿Qué tienes que contar, reloj molesto [...] ? », ainsi que le long poème, en *tercera rima*, intitulé « Deja la Procesión, súbete

<sup>44</sup> BL 13 à 26 et 32 à 40.

<sup>45</sup> R 43, version variante à BL 28 / R 44.

<sup>46</sup> R 51.

<sup>47</sup> BL 295.

<sup>48</sup> BL 422.

<sup>49</sup> Cf. première partie, paragraphe 4.2.3.

<sup>50</sup> Cf. deuxième partie, paragraphe 2.1.1.5.

<sup>51</sup> Cf. première partie, paragraphe 2.1.3.

<sup>52</sup> Cf. première partie, paragraphe 4.2.3.

<sup>53</sup> Cf. deuxième partie, paragraphes 1.1.3 et 2.1.2.

<sup>54</sup> Cf. J. Ignacio Díez Fernández, « La *Epístola satírica y censoria* : un memorial reaccionario... y moderno », *art. cit.*, p. 50.

al Paso », les *salmos* de *l'Heráclito cristiano* (soit 23 sonnets qui ne se trouvent pas dans *Polimnia*), ainsi que les deux sonnets amoureux. Notre corpus se compose ainsi de 158 poèmes dont 144 sonnets, 11 *silvas*, un poème en *quintillas* et deux en *tercera rima*<sup>55</sup>. Précisons, pour finir, que cette prédominance de la forme du sonnet correspond à une tendance générale dans la poésie quévédienne, celle qui fait de Quevedo « l'un des sonnettistes espagnols les plus féconds du XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>56</sup>.

Le corpus constituant la poésie morale quévédienne ayant ainsi été défini, reste maintenant à aborder la question de son origine principale, c'est-à-dire de l'influence très marquée du stoïcisme, soulignée par de nombreux critiques<sup>57</sup>. Essentiellement sur les plans thématiques et idéologiques, mais parfois également par l'intermédiaire de citations explicites, la doctrine stoïcienne apparaît dans le corpus que nous avons choisi comme objet d'étude. Nous étudierons dans le corps de ce travail ce que certaines citations précises impliquent dans l'écriture des poèmes moraux de Quevedo, mais il est nécessaire de présenter ici certaines considérations premières et générales. Avant toute chose, rappelons ces mots de Jorge Luis Borges :

« La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández Guerra) un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido »<sup>58</sup>.

Nous ne pensons pas que Quevedo soit un philosophe stoïcien, mais qu'il existe des liens entre sa poésie morale et cette philosophie ; d'ailleurs, si la poésie morale quévédienne s'inspire de certains écrits du stoïcisme et les réélabore, elle demeure le lieu de la référence textuelle à ces grandes figures, pas la preuve d'une adhésion profonde à cette école philosophique. Quevedo n'entre pas dans les débats sur la nature des éléments ou de la divinité ni sur la question du salut : son point de vue est résolument chrétien et il ne peut pas, en cela, participer aux réflexions propres au stoïcisme antique. Il s'inscrit dans sa lignée, comme le font tous les tenants du stoïcisme chrétien, cette école de pensée qui adapte le stoïcisme antique à l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, la poésie morale quévédienne donne du stoïcisme antique une vision que l'on pourrait qualifier d'essentiellement

<sup>55</sup> Nous renvoyons aux index 1 et 2 pour la liste détaillée des poèmes du corpus.

<sup>56</sup> Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, p. 9.

<sup>57</sup> Cf. notamment Henry Méchoulan, « Quevedo stoïcien ? », in *Le stoïcisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Actes du colloque CERPHI, 4-5 juin 1993, organisé par Pierre-François Moreau, publiés sous la direction de Jacqueline Lagrée)*, Caen, Presses Universitaires de Caen, Cahiers de philosophie politique et juridique, 1994, pp. 81-94. Cf. également Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española, op. cit.*, pp. 48-54, et Pablo Jauralde Pou, in *Introducción, in Antología poética*, Madrid, Espasa Calpe, collection *Austral* n° 186, 2008 [2002], p. 17.

<sup>58</sup> Jorge Luis Borges, « Quevedo », *art. cit.*

sénéquiste, ce qui est également le cas des autres écrivains liés au stoïcisme chrétien. Cependant, Épictète, en tant que personnage, ainsi que par l'intermédiaire de certains éléments de sa doctrine, est également présent dans le corpus qui nous occupe. D'abord, faisons remarquer que dans la prose quévédienne la lecture du philosophe stoïcien est conseillée :

« No dejes de la mano los *Sapienciales* Salomón, y la *Doctrina de Epicteto*, el *Comonitorio* de Focílides y Theognis, los escritos de Séneca, y particularmente pon tu cuidado en leer los libros de Job »<sup>59</sup>

Bien sûr, cette mention se fait parmi celle d'autres auteurs, dont Sénèque, sur lequel nous reviendrons, et dans un contexte qui n'est pas propre à la poésie morale ; mais elle indique une influence probable de la doctrine d'Épictète sur l'œuvre quévédienne. Évoquons aussi le sonnet « 'Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones' »<sup>60</sup> : les paroles qui ouvrent le poème sont données, dans le cadre de la fiction poétique, pour avoir été prononcées par Épictète, et elles permettent d'ériger ce philosophe en modèle. Enfin, précisons que la notion de soumission à l'ordre naturel des choses est, nous le verrons à maintes reprises, récurrente dans la poésie morale quévédienne. Or, c'est tout justement cette notion qui définit la philosophie de ce stoïcien, comme le souligne Jean Brun :

« Épictète prêche la liberté intérieure et la soumission à la raison. [...] Cette soumission à l'ordre du monde est sous-tendue par un sentiment religieux très explicite accompagné d'une confiance totale dans la providence »<sup>61</sup>.

Cette soumission à l'ordre naturel des choses, dépassant la sphère de la poésie morale quévédienne, est très probablement ce qui favorise l'intérêt de certains auteurs chrétiens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles pour la doctrine stoïcienne, car elle préfigure la soumission du croyant catholique à la volonté divine. Cependant, malgré cette influence d'Épictète, Quevedo, comme la plupart de ses contemporains, a essentiellement retenu du stoïcisme antique la figure et l'œuvre de Sénèque.

Signalons que Sénèque n'est pas, aux yeux de certains philosophes d'aujourd'hui, un représentant du stoïcisme à proprement parler. Jean Brun, par exemple, évoque au sujet de ses écrits la forme de la « dissertation littéraire », se demandant : « sommes-nous même en présence d'un philosophe ? », et il parle d'« un stoïcisme affadi, indulgent, et prêt à beaucoup de concessions »<sup>62</sup>. Cependant, d'autres spécialistes que Jean Brun, notamment Henry Méchoulan, n'apportent pas de telles réserves en ce qui concerne le stoïcisme de Sénèque et,

<sup>59</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, t. I (obras en prosa, sexta edición), 1966, p. 1210.

<sup>60</sup> BL 82 / R 48.

<sup>61</sup> Jean Brun, *Le stoïcisme*, Paris, P.U.F., 1994 [1958], p. 24.

<sup>62</sup> *Idem.*, pp. 5-28.

quoi qu'il en soit, les liens de l'œuvre de Quevedo avec celle de Sénèque sont très étroits<sup>63</sup>. D'abord, Quevedo traduit cet auteur : ses lettres, de manière certaine, et peut-être aussi un autre texte, intitulé, en espagnol *De los remedios de cualquier fortuna*<sup>64</sup>. Dans beaucoup de ses œuvres<sup>65</sup>, Quevedo cite le nom de Sénèque, dans un contexte qui, chaque fois, valorise l'écrivain antique, comme c'est par exemple le cas dans *Cómo ha de ser el privado* où le Roi, pour dire la bonne impression qu'il a de l'Ambassadeur de Transylvanie, s'exprime ainsi : « Su modo me satisface : / un Séneca español veo. » (acte I, vv. 334-335). Dans les *Migajas sentenciosas*, Sénèque est nommé « el prodigio de Córdoba »<sup>66</sup>. D'autre part, et ce détail est souvent souligné par les critiques, Quevedo emploie à plusieurs reprises l'expression « mon Sénèque » (« mi Séneca »), notamment dans *Providencia de Dios y gobierno de Cristo...*, et il parle, dans une lettre à Juste Lipse, de « notre Sénèque »<sup>67</sup>. Enfin, dans la poésie morale, deux sonnets<sup>68</sup> ont Sénèque comme personnage principal (avec Néron), et font de lui un exemple pour les allocutaires secondaires du poème. Enfin, la célèbre formule « Cotidie morimur »<sup>69</sup> trouve un écho dans plusieurs poèmes quévédiens<sup>70</sup>. Dans ces cas, l'idée du passage rapide du temps est commune aux deux auteurs, mais Quevedo ne reprend pas une expression en particulier chez Sénèque : il s'agit d'une similitude uniquement thématique.

Si l'on s'attache, maintenant, aux propos tenus par ceux qui ont étudié avant nous l'œuvre de Quevedo, on se rend compte que les liens dont nous venons de parler sont confirmés. Ainsi, Felicidad Buendía écrit-elle :

<sup>63</sup> Henry Ettinghausen écrit que, de son vivant, le poète espagnol a été souvent comparé à l'écrivain romain : « ses amis et admirateurs [...] l'ont comparé aux classiques, et souvent avec Sénèque. Un admirateur déclare que Quevedo est aussi subtil et profond que Sénèque ; un autre, que ses leçons concises et dépouillées nous dispensent de lire Sénèque ; un troisième qu'il est (soit après l'orateur et le philosophe, soit après le philosophe et le tragédien) un troisième Sénèque ; et plus d'un déclare qu'il écrit comme un Sénèque acquis au christianisme. » (Henry Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Londres, Oxford University Press, 1972, traduction personnelle).

<sup>64</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, op. cit., t. I, pp. 954 et suivantes.

<sup>65</sup> *Virtud militante, Su espada por Santiago, La Perinola, Política de Dios...*, *Marco Bruto, Migajas sentenciosas, Cómo ha de ser el privado* (ibid., sauf pour *Cómo ha de ser el privado* : Francisco de Quevedo, *Obra poética (teatro y traducciones en prosa)*, edición de José Manuel Blecha, IV, Madrid, Castalia, 1981).

<sup>66</sup> Ibid., p. 1110.

<sup>67</sup> Ibid., pp. 1408b ; 1413b ; 1415b ; 1427b ; etc. et tome II, p. 818. Toutefois, précisons qu'il emploie également des expressions comme « mi Lucano » (ibid., tome I, p. 1336a) et « mi Lipsio » (ibid., p. 1722a) ... ce qui tendrait à prouver que le lien avec la figure de Sénèque, s'il est sans doute fort, n'est pas exclusif.

<sup>68</sup> BL 43 / R 3 et BL 44 / R 4.

<sup>69</sup> « Cotidie morimur : cotidie enim demitur aliqua pars vitae... » / « nous mourons chaque jour. Oui, chaque jour nous retire une portion de notre vie... » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., tome I, livre III, lettre 20, section 24, pp. 108-109). « Quem mihi dabis, qui aliquod pretium temporis ponat, qui diem aestimet, qui intellegat se cotidie mori ? » / « Me citeras-tu un homme qui attribue une valeur réelle au temps, qui pèse le prix d'une journée, qui comprenne qu'il meurt un peu chaque jour ? » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., (tome I), livre I, lettre 1, section 2, p. 3).

<sup>70</sup> BL 2 / R 26, v. 9-10 ; BL 2 / R 26, v. 12-13 ; BL 3 / R 27, v. 9-11 ; BL 3 / R 27, vv. 5 à 8 ; BL 30 / R 48, vv. 5 et 6 ; BL 31 / R 49, vv. 10 à 14 ; BL 4 / R 54, vv. 9 à 11. Ces passages seront cités et analysés plus loin.



« La moral de Quevedo tiene dos manantiales fundamentales: uno cristiano surgido de la lectura de las Sagradas Escrituras y los Santos Padres; otro filosófico, brotado de la delectación con que leyó e interpretó los escritos del filósofo estoico de Córdoba »<sup>71</sup>

De même, au sujet du point de vue qu'avaient sur Quevedo ses contemporains (dans le cadre de ses liens avec le stoïcisme), puis en généralisant au sujet de son propre point de vue sur la question, Henry Méchoulan écrit :

« Le Père Nieremberg, contemporain de notre auteur, voit dans Quevedo 'un Épictète espagnol, un Chrysippe clair, un Zénon moins dur, un Antipater plus bref, un Cléanthe vivant, un Sénèque chrétien'. L'éloge enflé du jésuite, pour excessif qu'il soit, n'est pas exempt de vérité, au moins en ce qui concerne Épictète et Sénèque. Tout au long de sa vie, Quevedo a bien été attiré par les stoïciens dont la présence est attestée dans les écrits que nous examinons par une cinquantaine de références à Sénèque, seize à Épictète, sept à Zénon, trois à Cléanthe et une à Antipater. Cette énumération fait apparaître une prédilection pour les moralistes, tout particulièrement pour Sénèque [...] une appropriation passionnée du philosophe »<sup>72</sup>.

C'est également ainsi qu'Alfonso Rey envisage les choses, puisqu'il écrit :

« Siempre se ha dicho que la persistente presencia de Séneca en las obras en prosa de Quevedo tiene su equivalente en los poemas morales que versan sobre temas como la brevedad de la vida, la adversidad, la virtud o la felicidad. [...] Séneca influyó en los temas y el estilo de la poesía moral de Quevedo. La influencia estilística se manifiesta de dos maneras. Indirectamente, cuando sirve de acicate para trasladar al lenguaje de la poesía las enseñanzas filosóficas. Directamente, cuando Quevedo adopta las fórmulas sentenciosas y paralelísticas de su modelo »<sup>73</sup>

Dans le même ordre d'idées, dans un article intitulé « Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo », il évoque à propos de Quevedo : « su estoicismo, que le empujó a reflexionar sobre la muerte más intensamente que otros de su tiempo »<sup>74</sup>. Cependant, de même que nous avons nuancé plus haut l'exclusivité de l'influence sénéquienne sur les écrits de Quevedo, le critique González de la Calle invite à « formular algunas reservas al 'senequismo' de Quevedo, [...] por no ser siempre 'senequismo' indubitable y totalmente auténtico »<sup>75</sup>. De la même façon, Alfonso Rey inclut Sénèque parmi d'autres sources de la poésie morale quévédienne. En effet, il parle de « esos cinco autores centrales –Horacio, Persio, Juvenal, Séneca y Epicteto– »<sup>76</sup> et évoque un « particular tratamiento del *beatus ille*, debido, en parte, a que lee a Horacio bajo el prisma de Séneca »<sup>77</sup>. En somme, nous pensons que les allusions explicites au stoïcisme que nous avons citées et celles, plus implicites, relevées par les critiques, doivent être replacées dans leur cadre : celui

<sup>71</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, *op. cit.*, p. 1129.

<sup>72</sup> Henry Méchoulan, « Quevedo stoïcien ? », in *Le stoïcisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>73</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, *op. cit.*, pp. 48 et 52.

<sup>74</sup> Alfonso Rey, « Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo », in *La Perinola*, rev. cit., n° 1, 1997, p. 189.

<sup>75</sup> Pedro Urbano González de La Calle, *Quevedo y los dos Sénecas*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1965, p. 192.

<sup>76</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>77</sup> Alfonso Rey, « Vida retirada... », art. cit., p. 192

de références qui ne sont au fond mentionnées qu'en tête d'autres sources que nous étudierons, avec elles, plus en détail.

Mais, outre le stoïcisme antique, son adaptation particulière à l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, connue sous le nom de stoïcisme chrétien, est une source importante de la poésie morale quévédienne. Henry Ettinghausen écrit de Quevedo :

« il était particulièrement lié au mouvement néostoïcien en Espagne tout comme à l'étranger. Son attitude envers les stoïciens et leur philosophie font de lui un des plus influents représentants de ce mouvement en Espagne et un de ses plus fervents adhérents en Europe »<sup>78</sup>

Cette forme modifiée de la doctrine antique apparaît, si l'on en croit le spécialiste Pierre-François Moreau<sup>79</sup>, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en réaction à la lignée scholastique et à sa lecture univoque et presque exclusive d'Aristote, mais aussi en rupture avec la tradition érasmiennne et avec sa recherche d'une philosophie purement évangélique. Cela revient donc, pour Quevedo, à défendre le christianisme catholique, dont l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle s'est faite le champion. Dans l'article auquel nous nous référons, l'auteur cite dans le même groupe idéologique Juste Lipse, Guillaume du Vair, Quevedo et Thomas James. Parmi ces noms, c'est surtout celui de Juste Lipse qui nous intéresse, dans la mesure où Quevedo tisse des liens avec ce penseur, considéré à l'époque comme une référence absolue en ce qui concerne la vision du monde que nous appelons désormais le stoïcisme chrétien. Ce système de pensée met en avant un but principal : vivre en accord avec la nature, entendue comme la façon dont Dieu a voulu le monde, ce qui implique donc de suivre la vertu. L'autre grande idée est la notion de constance, qui doit permettre à l'homme de persévérer dans le droit chemin (celui qui le fait vivre en accord avec la nature)<sup>80</sup>. De ce point de vue, la question de la soumission de l'homme à l'ordre divin des choses, dont nous verrons combien elle est récurrente dans la poésie morale quévédienne, s'inscrit pleinement à la suite de la pensée lipsienne et Quevedo, comme Juste Lipse avant lui, prend pour références Sénèque et Épictète. L'auteur des poèmes

<sup>78</sup> Henry Ettinghausen, *Quevedo and the neostoic movement*, op. cit., p. 25, traduction personnelle : « he was unusually well connected with the Neostoic movement in Spain as well as abroad. [...] his attitudes to the Stoics and their philosophy qualify him as the movement's most powerful spokesman in Spain and as one of its most dedicated adherents anywhere in Europe. ».

<sup>79</sup> Pierre-François Moreau, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », in *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le retour des philosophes antiques à l'âge classique* (sous la direction de Pierre-François Moreau), Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1999, Tome 1, pp. 11-28, notamment p. 23 :

« En ces temps de Contre-Réforme triomphante, le rejet de la voix érasmiennne est caractéristique : le stoïcisme chrétien sert à construire un autre humanisme que celui qui se rapportait aux seuls textes bibliques. ».

<sup>80</sup> Nous tirons ces conclusions de notre lecture du *Manuel de philosophie stoïcienne* de Juste Lipse et de certains passages de *De la constance* (Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse, La restauration du stoïcisme, Étude et traduction de divers traités stoïciens*, *De la constance*, *Manuel de philosophie stoïcienne*, *Physique des stoïciens (extraits)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, collection Philologie et Mercure, 1994).

que nous étudions souligne d'ailleurs lui-même ce lien, en entamant ainsi une de ses *Migajas sentenciosas* : « Sentencia es de Lipsio, sacada de Séneca »<sup>81</sup>. Quant à Lope de Vega, il surnomme Quevedo « Lipsio de España en prosa »<sup>82</sup>. Enfin, signalons que les relations entre Juste Lipse et Quevedo prennent une forme très concrète : celle de quatre lettres échangées, à l'instigation de Quevedo, entre les deux hommes<sup>83</sup>. Leur lecture nous apprend que Quevedo avait le projet de rédiger, comme Lipse, un ouvrage sur Vesta<sup>84</sup>, ce qui fournit le prétexte au début de cette correspondance. Les deux hommes y commentent ensuite des textes antiques, parlent de la guerre en Flandres, et échangent des compliments convenus, mais aussi beaucoup de paroles d'affection et d'admiration. L'existence d'un intérêt particulier du poète espagnol pour son aîné est confirmée par les références à Juste Lipse dans la prose de Quevedo, qui y évoque : « Justo Lipsio, varón doctísimo y lleno de religión y piedad » ; « Justio Lipsio, varón doctísimo » ; « El doctísimo Lipsio » ; « el doctísimo Justo Lipsio »<sup>85</sup>. Cependant, contrairement au stoïcisme antique, le stoïcisme chrétien ne donne pas lieu à des citations concrètes dans les poèmes moraux quévédiens, peut-être en raison de la moins grande diffusion des écrits qui le défendent. En effet, les textes et la figure de Lipse, par exemple, sont loin d'avoir, au XVII<sup>e</sup> siècle, le caractère de référence culturelle universelle qui est celui de Sénèque, et la poésie morale quévédiennne, si elle est influencée par le premier, ne le cite pas aussi abondamment que le second.

Ainsi, on comprend que les stoïcismes, antique ou chrétien, sont une source d'inspiration essentielle de la poésie morale quévédiennne. D'une façon comparable, mais moins systématique, l'ensemble de la littérature latine et parfois grecque est également un élément de référence récurrent. González de Salas puis, de manière plus exhaustive, José Manuel Blecuá, Alfonso Rey et Manuel Ángel Candela Colodrón, ont signalé nombre de ces références. Nous ne répéterons donc pas ce qu'ils ont déjà signalé par leur travail, notamment parce que dans nombre des allusions quévédiennes à Ovide, Pétrone, Tacite, Virgile ou

<sup>81</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, *op. cit.*, t. I, p. 1016.

<sup>82</sup> Cf. Sagrario López Poza, « La cultura de Quevedo : cala y cata », in *Estudios sobre Quevedo, Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, (coord. Santiago Fernández Mosquera), Saint-Jacques-de-Compostelle, Universidade de Santiago de Compostela, 1995,

<sup>83</sup> Ces lettres en latin ouvrent l'*Epistolario* dans l'édition des œuvres en vers de Quevedo par Felicidad Buendía (Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, *op. cit.*, t. II, pp. 817-819).

<sup>84</sup> Lipse a en effet rédigé un ouvrage intitulé *De Vesta*, contenant des réflexions sur le culte de cette déesse à Rome. Quevedo explique avoir eu aussi cette idée mais, intimidé par le fait que le sujet a déjà été traité par Lipse, vouloir l'aborder d'une façon différente et avec l'aval de l'érudit flamand.

<sup>85</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *De los remedios de cualquier fortuna* (1637), in *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, *op. cit.*, t. I, p. 954 ; *idem* (*Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica...*), p. 977 ; *ibidem* (*Providencia de Dios*), p. 1405 ; *ibid.* (*Epístolas de Séneca*), p. 1722.

Lucrèce nous n'avons pas su lire autre chose qu'une citation savante dans le cadre du poème. Simplement, nous mentionnerons ponctuellement Pline, Stace ou Martial, lorsque la source antique permettra de mieux comprendre le sens ou de découvrir un sens second du texte quévédien. Ces références latines s'accompagnent d'allusions à la Bible, en particulier à l'Ancien Testament. Dans ces cas, comme pour les derniers auteurs latins cités, la source biblique fournit en général une image, comme celle du songe de Nabuchodonosor et du colosse aux pieds d'argile<sup>86</sup>, ou celle des mots menaçants écrits sur un mur pour Balthasar<sup>87</sup>. Elle fait le plus souvent l'objet d'une mention qui ne donne pas lieu à des reprises de mots précis, faisant uniquement allusion à des épisodes, comme celui de l'Exode dans *Alaba la Calamidad*<sup>88</sup>, ou à des personnages, comme Saül, David et Lucifer dans « Música rey y médica armonía »<sup>89</sup>. Seuls de très rares poèmes présentent une proximité plus grande avec le texte biblique, lorsqu'une expression qui est issue de la Bible, comme par exemple « ley de arena »<sup>90</sup>, ou lorsqu'un poème propose un jeu sur le référent biblique. C'est le cas du poème « A tu justicia tocan mis contrarios »<sup>91</sup>, sur lequel nous reviendrons donc en analysant plus loin ce jeu sur la source biblique, mais il constitue une exception et la Bible, si elle est une source cruciale pour la pensée quévédienne, n'apparaît pas souvent de manière littérale dans la poésie morale quévédienne.

Une autre source de cette poésie est constituée par certains écrits des Pères de l'Église, comme saint Augustin ou saint Ambroise. Différentes œuvres de saint Augustin, par exemple, apparaissent comme des sources de la réflexion quévédienne sur le rapport de l'individu à Dieu : nous verrons ainsi que le positionnement augustinien sur la question du libre-arbitre influence considérablement la pensée qui se dégage des poèmes moraux quévédiens<sup>92</sup>. L'influence d'Augustin d'Hippone est aussi perceptible, de manière beaucoup plus précise, dans la lettre même d'un texte quévédien. Ainsi González de Salas signale-t-il que le début du sonnet « A quien la buena dicha no enfurece » correspond à une phrase de saint Augustin : « A quien la buena dicha no enfurece, / ninguna desventura le quebranta »<sup>93</sup> / « Nulla

<sup>86</sup> Daniel II, 31 et suivants, repris dans BL 127 / R 105.

<sup>87</sup> Daniel, V, notamment 26-28, repris dans BL 128 / R 106 et BL 170.

<sup>88</sup> BL 143.

<sup>89</sup> BL 114 / R 92.

<sup>90</sup> L'expression est utilisée par Quevedo dans R 51 et BL 32, et on la trouve dans la Bible dans Jérémie V, 22 et Job XXXVIII, 8-10.

<sup>91</sup> BL 100 / R 76.

<sup>92</sup> Cf. deuxième partie, paragraphe 4.2.2.

<sup>93</sup> BL 65 / R 28, qui fait allusion à Exode, VII ; XIII (21-22) et XIV (19-24).

infelicitas frangit, quem nulla felicitas corrumpit »<sup>94</sup>. Toutefois, l'allusion demeure ponctuelle et n'est pas accompagnée d'autre référence à saint Augustin dans le sonnet. Mais la proximité avec un des textes de saint Ambroise est plus grande, même si elle est également ponctuelle : le premier éditeur de Quevedo indique que le sonnet « Con más vergüenza viven Euro y Noto » reprend des mots de cet évêque :

« Con más vergüenza viven Euro y Noto,  
Licas, que en nuestra edad los usureros :  
sosiéganse tal vez los vientos fieros,  
y, ocioso, el mar no gime su alboroto.

No siempre el Ponto en sus orillas roto  
ejercita los rancos marineros :  
ocio tienen los golfos más severos ;  
ocio goza el bajel, ocio el piloto.

Cesa de la borrasca la milicia :  
nunca cesa el depojo ni la usura,  
ni sabe estar ociosa su codicia.

No tiene paz, no sabe hallar hartura ;  
osa llamar a su maldad justicia ;  
arbitiro, al robo ; a la dolencia, cura.»<sup>95</sup>

« Verecundiores venti sunt, quam vestrae cupiditates. Illi habent otia sua, numquam vestra quaerendi studia feriantur. Et cum otiosa tempestas est, numquam vestra otiosa sunt navigia. Vesatur unda sub remige, quando quiescit a flamine »<sup>96</sup>

Les mots « vergüenza » et « ocio », tout comme son dérivé « ociosa », sont des reprises, dans le texte espagnol, du comparatif « verecundiores » et du mot « otium » (et de son adjectif « otiosa »). Dans les deux cas, la proximité sémantique se double d'une quasi identité formelle, qui souligne le lien entre le texte quévédien et sa source. Le reste du sonnet reprend le propos de saint Ambroise, avec la même abondance des références concrètes à la navigation ; mais, encore une fois, il s'agit d'une citation isolée. Enfin, González de Salas indique aussi que le premier tercet du sonnet « Quitar codicia, no añadir dinero » a pour source le sermon XXII du Docteur de l'Église, souvent assimilé à un Père de l'Église, saint Pierre Chrysologue :

« Homo mitte, et præmitte thesaurum tuum in cœlos, ni cœlestem animam demergas in terram. Aurum de profundo terrae, anima ab excelsis cæli. Melius proinde est ad sedem animæ deferri aurum, quem in

<sup>94</sup> « Aucun malheur ne brise celui qu'aucun bonheur ne corrompt. », saint Augustin, *Psaumes (Discours sur les Psaumes)*, in *Œuvres complètes de saint Augustin*, tome IX, psaume LXXXIII, 5, v. 2, Paris, Victor Palmé, 1871.

<sup>95</sup> BL 66 / R 29.

<sup>96</sup> « Les vents sont plus réservés que votre cupidité : ils ont leur repos ; jamais vos ardeurs ne sont touchées par les prières. Et alors que la tempête s'apaise, jamais vos navires ne sont en repos. L'eau se reprend sous les rames, lorsqu'elle se repose du vent. » (traduction personnelle). González de Salas donne comme référence le titre *De Aelia et Jejuno*, 732.

sepulchro auri anima demergatur. Exutos ergo totis divitiarum curis, et jam per omnia expeditos militare sibi in sæculo jubet, quos regnare donavit in cælo »<sup>97</sup>

Après avoir enjoint le lecteur à vendre tout ce qu'il possédait pour suivre le Christ, saint Pierre Chrysologue utilise la métaphore de la montée ou de la descente de l'âme comme argument dans ce sens, ce que reprend le sonnet quévédien, d'un point de vue thématique général, et sur un plan particulièrement précis au premier tercet :

« Quitar codicia, no añadir dinero,  
hace ricos a los hombres, Casimiro :  
puedes arder en púrpura de Tiro  
y no alcanzar descanso verdadero.

Señor te llamas; yo te considero,  
cuando el hombre interior que vives miro,  
esclavo de las ansias y el suspiro,  
y de tus propias culpas prisionero.

Al asiento de l'alma suba el oro ;  
no al sepulcro del oro l'alma baje,  
ni le compita a Dios su precio el lodo.

Descifra las mentiras del tesoro ;  
pues falta (y es del cielo este lenguaje)  
al pobre, mucho ; y al avaro, todo. »<sup>98</sup>

Les deux premiers vers du premier tercet sont une transposition très fidèle du texte latin, si ce n'est que la voix poétique quévédienne emploie un subjonctif qui exprime le souhait de manière directe, alors que saint Pierre Chrysologue utilise une formule introductive (« melius est »). À cette différence près, il s'agit d'une traduction exacte, dont la proximité avec sa source est d'autant plus visible que les mots employés (« sedem » / « asiento », « animæ » ou « anima » / « alma », « aurum » ou « auri » / « oro », « sepulchro » / « sepulcro ») sont morphologiquement semblables et placés dans le même ordre. Cependant, la source n'est constituée que par ces quelques mots du sermon XXII, le reste du texte latin ne trouvant pas d'écho particulier dans le sonnet de Quevedo et c'est dans la prose de ce dernier, bien plus que dans sa poésie morale, que l'on trouve le plus de références explicites à saint Pierre Chrysologue. Mais cet auteur demeure une des sources de la pensée quévédienne et Manuel Ángel Candelas Colodrón le qualifie d'ailleurs de « uno de los autores más venerados por

<sup>97</sup> « Homme envoie et fais marcher devant toy ton tresor vers les Cieux, afin que tu ne sois cause de la cheute de l'ame celeste vers la terre. L'or se tire des entrailles de la terre, et l'ame du plus haut du Ciel : et pour ce le meilleur sera de porter l'or au siege de l'ame que de voir l'ame couchee dans le sepulcre de l'or : ainsi celuy commande a ceux ausques il donnera a regner au Ciel (estant despouillé et affranchis de tous les soins des richesses) et libres et dechargez de toutes choses, de combattre pour lui au siecle [...] » (saint Pierre Chrysologue, *Sermons tres doctes et subtils de Sainct Pierre Chrisologue archeveque de Ravennes personnage tres saint tres ancien et tres eloquent*, Paris, Louis Boulanger, 1634, p. 119, pour cette traduction ; *Sermones in Pierre Chrysologue evangelia de dominicis et festis aliquotsolemnioribus totibus anni, insignes et pervetusti*, Lyon, Laurent Durand, 1636, p. 75, pour le texte latin).

<sup>98</sup> BL 42 / R 2.

Quevedo »<sup>99</sup> ; quant à Henry Ettinghausen, il en parle même comme du « Sénèque chrétien de Quevedo »<sup>100</sup>. Précisons pour conclure qu'Alfonso Rey nomme encore d'autres poèmes moraux de Quevedo qui pourraient avoir comme source des mots des pères de l'Église<sup>101</sup>. Cependant, il n'évoque rien d'autre que des possibilités et nous nous en tenons également à considérer les références précédemment citées à saint Augustin, saint Ambroise et saint Pierre Chrysologue comme les seules certaines.

Enfin, la poésie morale quévédienne, parce qu'elle critique les mauvais penchants de ses contemporains, trouve aussi une partie de son origine dans la satire latine. Cette inspiration correspond à la prédominance plus générale des sources latines, ce que Manuel Ángel Candelas Colodrón nomme « presencia de lo romano »<sup>102</sup>, notion que nous emploierons également dans cette étude. La poésie morale quévédienne, à la suite de certains poèmes de Perse ou de Juvénal, critique les vices de son temps, dans la lignée, même lointaine, de la harangue grecque et de la diatribe. Le but et la forme sont les mêmes : « fustiger vices et ridicules [dans] des poèmes de forme fixe, écrits dans un système métrique en principe noble »<sup>103</sup>. Juvénal célébrait un temps passé où les mœurs étaient plus nobles, moins influencées par l'étranger et Quevedo reprend également cette forme de nostalgie. Cependant, l'objet des critiques varie : là où le satiriste latin se moquait des superstitions dans les cultes orientaux et critiquait les habitudes barbares des nouveaux Romains, le poète espagnol regrette l'influence arabe sur les coutumes espagnoles et accuse la conquête de l'Amérique d'avoir apporté le vice en Espagne<sup>104</sup>. Toutefois, tous deux ont ceci en commun qu'ils mettent en garde contre la réversibilité du succès et critiquent les vices du pouvoir, le manque de respect envers les dieux, le goût des nouveaux riches pour l'ostentation<sup>105</sup>. La

<sup>99</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, op. cit., p. 29.

<sup>100</sup> « his christian Seneca, Chrysologus », Henry Ettinghausen, *Quevedo and the neostoic movement*, op. cit., p. 117.

<sup>101</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, op. cit., p. 59 : il cite notamment Tertulien pour BL 117 / R 95 et à nouveau saint Augustin pour BL 32 / R 69.

<sup>102</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, op. cit., p. 24.

<sup>103</sup> René Martin et Jacques Gaillard sur la satire dans *Les Genres Littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990, p. 386. L'hexamètre dactylique, l'un des mètres latins les plus employés, est celui qui revient le plus souvent dans la satire latine. De ce point de vue, la présence très importante de l'hendécasyllabe dans les poèmes moraux quévédiens, puisque ce vers appartient à l'*arte mayor*, est un reflet de cette utilisation d'un mètre « noble », pour reprendre le qualificatif appliqué par R. Martin et J. Gaillard.

<sup>104</sup> On peut ainsi rapprocher de la satire juvénalienne l'*Epístola satírica y censoria*..., notamment à la lecture de ces mots de René Martin et Jacques Gaillard au sujet du satiriste : « il rêve du bon vieux temps, de l'antique simplicité des mœurs, de l'époque où les Romains avaient le goût du travail et n'entretenaient pas des armées d'esclaves apportant d'Orient toutes sortes de superstitions étrangères aussi odieuses que ridicules » (*Les Genres Littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990, p. 393).

<sup>105</sup> On pense plus particulièrement à rapprocher la satire X de Juvénal (*Satires*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1962, vv. 61-64, p. 126) de BL 120 / R 98 pour la fragilité du succès ; les vers 73-75 de la satire I (op. cit., pp. 8-9) de BL 46 / R 6 ou les vers 51-54 de la satire III (op. cit., pp. 34-35) de BL 79 / R 42 pour les vices du pouvoir ; les vers 150-153 de la satire XIII (op. cit., p.

poésie morale de Quevedo trouve aussi une partie de ses origines dans l'influence de Perse, avec qui le poète espagnol partage une certaine complexité d'écriture et une attirance pour la pensée des stoïciens. De plus, tous deux critiquent les prières malhonnêtes ou inconsidérées que les hommes adressent aux dieux<sup>106</sup> et Quevedo reprend même des termes calqués des satires de cet auteur latin<sup>107</sup>. En outre, ce genre latin complexe est le fruit d'une évolution marquée notamment par l'abandon de la variété métrique au profit de formes plus fixes et par l'éloignement de son origine scénique romaine en faveur de textes seulement écrits. De même, la poésie morale quévédienne est marquée par une prédominance de la forme fixe du sonnet et elle met le plus souvent en scène une voix poétique qui prétend s'adresser à un allocutaire, ce qui reproduit, dans cette forme écrite, une situation de communication qui fait penser à la harangue grecque, où le locuteur s'adresse directement à son public. Toutefois, la poésie morale quévédienne renonce à toute tonalité légère, aux ressorts comiques qui caractérisaient par exemple les textes de Juvénal et la satire latine, si elle est une source de notre corpus, se trouve très largement adaptée par Quevedo, dans le cadre d'une entreprise peut-être plus explicitement édifiante que ne l'est la satire à Rome. Pour ce genre en particulier, mais également pour l'ensemble des sources, un des propos de cette thèse sera de montrer comment les références sont exploitées et renouvelées par l'écriture quévédienne.

Quevedo s'inspire de divers auteurs, mais inscrit toujours ces références dans des situations de communication extrêmement complexes, avec lesquelles il joue. C'est pourquoi certains éléments de la situation de communication poétique sont à définir, à commencer par les notions d'allocutaire et de locuteur. Par « allocutaire », nous entendons le personnage à qui s'adresse explicitement le propos du poème. Il peut exister plusieurs allocutaires prétendus pour un poème, en général un allocutaire premier (qui correspond à la définition que nous venons de donner) et un allocutaire second, constitué par le groupe des lecteurs potentiels du texte poétique. L'allocutaire premier est souvent un personnage, cité dans le texte poétique dans un cadre fictionnel. Au contraire, les allocutaires seconds sont des personnes : le public du texte. À l'autre extrémité du schéma de la communication poétique, se trouve celui que

---

163) de BL 54 / R 14 pour le manque de respect dû aux dieux ; les vers 30-33 de la satire I (*op. cit.*, p. 7) de BL 52 / R 12 ou les vers 25-26 de la satire IV (*op. cit.*, p. 41) de BL 121 / R 99 pour la critique de l'ostentation.

<sup>106</sup> À ce propos, on rapprochera la satire II de Perse (*Satires*, texte établi et traduit par A. Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1951) de BL 53 / R 13 ; BL 64 / 25 ; BL 69 / R 32 ; BL 91 / R 66 et BL 132 / R 110.

<sup>107</sup> Par exemple, « el mejor cálculo » (BL 131 / R 109, v. 13 ; « meliore lapillo » dans la satire II, *Satires, op. cit.*, v. 1, p. 24) ou « corvas almas » (BL 145 / R 111, v. 1 ; « curvae in terris animae et caelestium inanes » / « âmes courbées sur la terre et vides de pensées célestes » dans la satire II, *Satires, op. cit.*, v. 61, p. 26) ou « tiernas orejas » (BL 94 / R 70, v. 1 ; « teneras aurículas », dans la satire I, *Satires, op. cit.*, v. 107, p. 24).



l'on appelle traditionnellement « le locuteur », le sujet qui s'exprime à la première personne dans le texte poétique. C'est un personnage de fiction, au même titre que l'allocutaire premier du texte, et il se distingue donc de l'auteur. Cette précision a son importance en ce qui concerne la poésie morale québécoise : les opinions énoncées dans ces textes sont avant tout le produit du discours d'un être de fiction. C'est surtout l'expression « voix poétique » qui nous est utile dans ce contexte, dans la mesure où, si elle désigne la même entité que le terme « locuteur », nous la lui préférons car elle présente l'avantage de permettre la distinction entre « voix poétique » et « sujet poétique », notion capitale pour notre étude. Le « sujet poétique » est en effet, pour nous, le personnage à qui les événements évoqués dans le cadre fictionnel du poème sont censés arriver. C'est une entité fictionnelle qui agit ou qui subit des actions, à la différence de la voix poétique, entité de fiction qui produit un discours. Un même personnage peut renvoyer à ces deux entités, mais l'appeler « voix poétique » sous-entend qu'on le considère en tant qu'il produit un discours, alors que le nommer « sujet poétique » implique de ne le prendre en compte qu'à travers ses actions ou celles qu'il subit. Précisons que nous employons sciemment les termes « voix poétique », dont nous venons de donner la définition et non « voix poématique », qui peuvent sembler proches. En effet, ces derniers nous semblent mal s'appliquer à la poésie morale québécoise. Marie-Claire Zimmermann définit ainsi le concept de « voix poématique » :

« une voix humaine, s'exerçant à la diction d'un langage qui est exclusivement le poème bien délimité, donc une voix qui n'est pas celle du poète réel ou fictif mais bien celle du texte s'élevant lui-même voix humaine, autrement dit le poème devenu parole, écriture faite pour être dite »<sup>108</sup>

D'abord, nous ne pensons pas que la poésie telle qu'elle est conçue au XVII<sup>e</sup> siècle puisse produire « un texte s'élevant lui-même voix humaine », un « poème devenu parole ». Pour la poésie morale québécoise en tous cas le texte demeure appréhendé comme élément créé par le poète, pas comme source indépendante d'expression. Ensuite, en lien avec cette réalité, la présence du poète dans ces textes, si elle est occultée derrière celle de la voix poétique, demeure trop importante pour qu'on puisse parler d'une « voix qui n'est pas celle du poète réel ou fictif » : chez Quevedo, la voix poétique, si elle n'est pas la voix du poète, demeure une de ses voix fictives. En somme, nous employons une expression morphologiquement proche de celle de Marie-Claire Zimmermann, mais qui désigne une réalité légèrement différente. Pour mener à bien notre analyse, enfin, nous utiliserons l'expression « fiction poétique ». Dans les phrases qui précèdent, nous avons parlé du cadre fictionnel du poème :

---

<sup>108</sup> « La voix poématique et genèses du texte : à propos de la 'Rima V' de Gustavo Adolfo Bécquer », *Hommage à Claude Dumas, Histoire et création*, textes recueillis par Jacqueline Covo, Lille, collection UL3, Presses Universitaires de Lille, p. 120.

les mots « fiction poétique » font référence à cet état des choses, au fait que les textes étudiés sont à considérer comme recréant un monde imaginaire, qui peut avoir les apparences d'une certaine forme de réalité. Même si l'intérêt principal demeure, pour nous, l'étude des poèmes en eux-mêmes, nous évoquerons parfois le lien de la fiction poétique avec le référent extratextuel, historique ou biographique, mais seulement de manière très ponctuelle, uniquement lorsque cette question permettra de mieux comprendre les textes.

D'autres, avant nous, ont étudié très en détail différents aspects de la poésie quévédienne, soit selon des divisions formelles, comme Marie Roig Miranda pour les sonnets ou Manuel Ángel Candelas Colodrón avec les *silvas*, soit de manière thématique, comme Santiago Fernández Mosquera pour la poésie amoureuse ou Alfonso Rey avec la poésie morale. Au contraire des deux premiers, nous n'abordons pas l'œuvre quévédienne selon des critères de forme poétique, car notre propos est l'étude d'un système qui tire sa cohérence d'autres critères : son appartenance à l'art de la persuasion et son unité thématique, déjà soulignée par Quevedo dans l'optique de l'édition de ses œuvres. D'autre part, à la différence de Santiago Fernández Mosquera, l'objet de notre étude est la poésie morale. De plus, tandis qu'Alfonso Rey réduit l'étude de cette dernière à *Polimnia*, notre corpus prétend être plus complet puisqu'il comporte finalement 158 textes, contre 112 pour *Polimnia*. Enfin, alors qu'Alfonso Rey travaille dans une optique essentiellement analytique, nous nous proposons de faire émerger de notre étude un système, celui de la poésie morale, et de prouver comment il fonctionne de manière cohérente. Notre idée est que, au sein de la littérature quévédienne, la poésie morale constitue un ensemble, qui, parce qu'il entretient un rapport particulier à l'Autre, vise un idéal moral complexe mais univoque, et central pour tout le corpus qui nous occupe : l'essor vers la divinité. Dans une optique nouvelle par rapport aux recherches précédentes, nous commencerons donc par montrer qu'il existe une écriture propre à la poésie morale quévédienne, au service d'une vision du monde, que des constances d'écriture reviennent tout au long de ce corpus, et qu'elles servent toutes un même but général. Cette première partie aura en effet pour but de dépasser l'impression première d'un corpus fractionné, en démontrant que la poésie morale quévédienne est un véritable système, dont les différents engrenages, ou mécanismes, s'imbriquent pour mettre en marche le processus d'édification morale qui constitue la visée avouée de ces textes. Pour cela, nous nous attacherons d'abord au principe de fonctionnement le plus évident des poèmes moraux, qui est de décrire des situations susceptibles d'offrir une leçon de vie. Les notions de *desengaño* et d'*escarmiento* apparaîtront donc comme capitales et, après les avoir toutes deux définies,

nous étudierons l'*escarmiento* comme un mécanisme, ce qui nous permettra de constater, d'une part, qu'il peut apparaître sous des formes très diversifiées et, d'autre part, qu'il implique l'usage d'un vocabulaire particulier et récurrent. Dans cette première partie, nous analyserons également le mécanisme de la vision dans le cadre de la fiction poétique : nous confirmerons ainsi son importance pour la rhétorique de manière générale et dans la poésie morale quévédienne en particulier. Nous démontrerons également que, dans ce corpus, la référence à la vision est liée à la critique de l'importance démesurée des apparences dans la société des hommes. Nous nous intéresserons aussi à un autre type de système : en dressant un panorama détaillé des métaphores les plus récurrentes dans notre corpus et en les analysant, nous montrerons qu'elles fonctionnent comme autant de micro-systèmes, au service du système plus grand qu'est la poésie morale quévédienne. Plus loin, consciente de la nécessité d'étudier les liens entre la poésie morale quévédienne et le conceptisme, nous soutiendrons que ce dernier ne peut se réduire à une série de pointes classées en catégories et nous montrerons comment Quevedo présente un discours bien différent de la classification définie par Gracián, mais en lien étroit avec elle. Cela permettra de prouver que le conceptisme est un autre des mécanismes de fonctionnement de la poésie morale quévédienne. Nous montrerons même comment elle le soumet à son propos, au point de faire naître un moyen d'écriture conceptiste, particulièrement marqué par la concision et que nous appellerons la formule ramassée. Le but du dernier chapitre de cette première partie sera de reprendre toutes les conclusions auxquelles nous auront été amenée par l'analyse des mécanismes de l'ensemble de notre corpus et de les recenser dans un seul poème, pour montrer comment les constances qui régissent le système fonctionnent aussi à une échelle différente. Cette première approche permettra ainsi d'affirmer ce caractère de système très cohérent, laissant alors le champ libre à l'étude d'un autre aspect capital de notre corpus, l'élément central de la communication dans ces poèmes : l'Autre. Ce sera là l'objet de notre deuxième partie, où nous commencerons par étudier la place de l'Autre dans le rapport qu'entretient avec lui la voix poétique et par montrer comment ce rapport conduit à des paradoxes et comment ceux-ci sont régulièrement exploités dans les poèmes. Nous analyserons ensuite les différentes formes du personnage de l'Autre, puis nous montrerons que ses multiples identités possibles impliquent aussi diverses variantes d'écriture poétique, qui participent à donner de l'ensemble du corpus une impression de complexité. Enfin, nous étudierons les liens entre cet Autre et les représentations du sujet et nous en tirerons des conclusions sur la place paradoxale de l'Autre dans la poésie morale quévédienne. L'importance du rapport à l'Autre dans la poésie morale quévédienne ayant ainsi été étudiée dans cette deuxième partie, en même temps que sa variété et ses récurrences,

il restera alors à définir et à analyser le but poursuivi par cette vaste entreprise, par tous ces mécanismes et par cette démarche d'appel à l'attention de l'Autre. Dans une dernière partie, nous étudierons donc l'idéal qu'il faut poursuivre pour répondre aux exigences morales quévédiennes, en montrant qu'il est fait d'une alliance complexe d'acceptation et de dépassement de la dualité : chez Quevedo, l'homme doit accepter certains aspects de la dualité propre à sa nature mortelle et, à cette condition, il peut espérer échapper à toutes les illusions et erreurs morales auxquelles cette même dualité donne aussi naissance. D'une certaine façon, la dualité, comme l'Autre, contient à la fois des éléments qu'il faut fuir le plus résolument possible et d'autres dont il faut s'accommoder dans la plus grande résignation. Le début de cette dernière partie permettra de montrer à quel point il est difficile d'échapper à la dualité, ce que nous expliquerons ensuite par le lien étroit entre ce dépassement et la divinité. Nous verrons comment un tel lien rend ce dépassement fondamentalement souhaitable, mais aussi particulièrement difficile. Plus loin, nous analyserons la récurrence de l'*enseñanza*, démontrant qu'elle joue un grand rôle dans la poésie morale quévédiennne, en appelant sans cesse à la réflexion dans le but du dépassement de la dualité. Nous étudierons ensuite la représentation de la condition humaine comme clé de ce dépassement, ce qui permettra de souligner encore la cohérence du propos quévédien dans la poésie morale, où le salut de l'homme reste toujours possible, inscrit dans sa nature. Enfin, l'étude d'un sonnet en particulier constituera un exemple de ce dépassement, de la difficulté à surmonter la dualité, du lien de cette supériorité avec la divinité et avec l'*enseñanza*. Ainsi, nous démontrerons précisément comment cette résolution de la dualité est inscrite dans le nom propre et dans la nature du personnage décrit et, plus généralement, dans celle de tous les allocutaires, donnant une preuve particulière des idées énoncées tout au long de cette partie de manière plus générale. En quelque sorte, nous verrons que, grâce à la bienveillance divine, la nature de l'homme, même si elle est présentée comme mauvaise par le corpus qui nous occupe, est aussi paradoxalement, par sa fragilité et son caractère mortel, une des clés de son salut.

PREMIÈRE PARTIE :  
LA POÉSIE MORALE DE QUEVEDO :  
LE FONCTIONNEMENT D'UN  
SYSTÈME

Une caractéristique essentielle de la poésie morale quévédienne est sa cohérence : au-delà d'une diversité certaine dans les thèmes abordés et les formes mises en œuvre, des constances apparaissent, des récurrences se dessinent. Ainsi, les sonnets dominent un corpus où ils représentent 144 poèmes sur 158, et les notions de la soif criticable de conquête, de l'appât de l'or, et de l'aspect trompeur des apparences reviennent sans cesse. Mais il ne s'agit pas là de simples récurrences : la poésie morale quévédienne doit véritablement être comprise comme marquée par une écriture particulière, au service d'une vision du monde précise. C'est ce que nous montrerons dans cette première partie : que le corpus qui nous occupe constitue un système, qui fonctionne grâce à plusieurs mécanismes<sup>109</sup>, servant tous le but de ces textes : l'édification morale de leurs allocutaires. Bien sûr, des variations sont présentes au sein de ce système, mais nous montrerons qu'elles servent toujours sa constante principale : la visée morale. Nous commencerons par étudier le mécanisme, central dans la poésie morale, de l'*escarmiento*, que nous définirons et dont nous observerons les variations. Nous nous attacherons ensuite au mécanisme de la vision, dont le but est de mieux faire percevoir aux allocutaires ce qui est décrit dans les poèmes, afin de rendre l'édification morale plus efficace. Nous verrons comment le recours à la vision demeure soumis au langage et comment il permet de mettre en place, à l'échelle de chaque poème, des micro-systèmes complexes qui introduisent une variété que nous étudierons. La notion de variété sera également au centre du chapitre 3 de cette partie, dont l'objet sera la série des métaphores récurrentes qui jalonnent la poésie morale quévédienne : celles liées à l'or, à la navigation, celle qui présente la vie comme un parcours, celles des ruines et de la lumière. Nous verrons qu'elles structurent la poésie morale quévédienne, qu'elles servent le système d'édification morale, même si chacune est tellement complexe qu'elle constitue un mécanisme à part entière, toujours au service dudit système. Dans le chapitre 4 de cette partie, nous nous pencherons sur des constantes d'écriture, toutes liées au conceptisme, qui forment un système de pointes dont le but est encore l'efficacité rhétorique de la poésie morale quévédienne. Enfin, dans le chapitre 5, qui conclura cette dernière partie, nous étudierons le fonctionnement de ces différents mécanismes au sein d'un seul poème : l'*Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su*

---

<sup>109</sup> Nous comprenons le nom « mécanisme » dans le sens d'ensemble agencé pour fonctionner efficacement, de « Combinaison [...] d'éléments en vue d'un fonctionnement d'ensemble », et le nom « système » dans le sens d'« Ensemble d'idées, logiquement solidaires, considérées dans leurs relations ; construction théorique que forme l'esprit sur un vaste sujet » (définitions est tirées du dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française*, édition de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2006)

*valimiento*<sup>110</sup>, dans le but de montrer que ce qui est vrai à l'échelle du corpus entier de la poésie morale québécoise l'est également au niveau d'un seul des textes qui le composent.

---

<sup>110</sup> BL 146 / R 112.

CHAPITRE 1 :  
LE MÉCANISME DE L'*ESCARMIENTO*



Le mécanisme qui apparaît avec le plus d'évidence dans la poésie morale québécoise est celui de l'*escarmiento*, dont nous dirons pour commencer qu'il est le processus et l'objet grâce auxquels il est possible de tirer des leçons générales d'une situation particulière. C'est le principe de base de l'édification morale et il est donc logique de le trouver tout au long du corpus qui nous occupe. *El escarmiento* est le titre de l'un des plus longs poèmes de notre corpus, une *canción* de 128 vers<sup>111</sup> ; d'autre part, le principe de l'*escarmiento* est convoqué dans de nombreux autres textes de ce corpus : fonctionnent ainsi sur ce principe au moins dix textes : la *canción* 12, mais aussi les poèmes auxquels José Manuel Blecua attribue les numéros 6 ; 7 ; 32 ; 38 ; 40 ; 43 ; 64 ; 65 ; 101 : nous y reviendrons. L'*escarmiento*, qui conduit à l'amendement du sujet, coupable ou spectateur d'une conduite répréhensible, est donc bien présent dans la poésie morale québécoise. Ce mécanisme, du fait de ce caractère récurrent, est donc à considérer comme important, et il est ainsi nécessaire de le définir, de l'analyser, et d'étudier ce qu'il implique.

### 1.1-*Escarmiento* et *desengaño*

Afin de définir ce qu'on peut entendre par « escarmiento », terme souvent traduit en français contemporain par « leçon, exemple, punition », nous allons commencer par nous intéresser aux définitions que donnent les dictionnaires du Siècle d'Or<sup>112</sup> de ce terme. Pour le mot « escarmiento », le dictionnaire de Covarrubias propose les deux sens suivants : «Advertencia, aviso, desengaño y cautela motivada de la consideración del error, daño à perjuicio que uno en sí ha experimentado, à reconocido en otros. Significa también castigo ». Dans cette double définition, remarquons que les mots « advertencia » et « aviso » sont très proches, puisque Covarrubias donne pour « advertencia » : « el aviso que se da » et donne pour « aviso » : « la advertencia, o discreción », de même qu'*Autoridades* donne pour le même terme : « Noticia, advertencia, prevención cuidadosa. ». De ces points communs, nous tirons la conclusion que l'*escarmiento* est lié de près à la notion de conseil donné.

Quant au terme « cautela », qui définit aussi l'*escarmiento*, il nous intéresse dans la mesure où, si *Autoridades* le définit comme « acto prudente » Covarrubias en donne comme description : « el engaño que uno hace a otro ». De ce point de vue, l'*escarmiento* apparaît

---

<sup>111</sup> BL 12.

<sup>112</sup> *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 2002 (édition de référence : 1726) et Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Alta Fulla, Ad Litteram 3, 2003 (établi d'après l'édition de 1611).

comme lié à une expérience malheureuse et, nous y reviendrons, aux notions *d'engaño* et, donc, de *desengaño*.

Dans la définition de Covarrubias, apparaît aussi le mot « *desengaño* », déjà convoqué par « *cautela* » : il nous importe donc de comprendre ce qui doit être entendu par « *desengaño* ». De ce terme, *Autoridades* donne la définition suivante : « Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño. Se llama también el objeto que excita al desengaño. Vale asimismo claridad que se dice a otro, echandole la falta en la cara ». Il apparaît donc que le *desengaño*, comme l'*escarmiento*, est lié à la communication d'une vérité morale, assimilée à une lumière et peut aussi bien être l'expression de cette vérité que l'objet qui la provoque. Comme pour l'*escarmiento* encore, la notion de faute, voire de faute morale, est primordiale, puisque la définition citée mentionne les termes « *error* » et « *falta* ».

La définition de Covarrubias se distingue de la précédente par la tournure réfléchie qu'il donne au verbe, mais, comme dans *Autoridades*, on retrouve l'idée de communication d'une vérité, ainsi que la métaphore de la lumière pour dire cette vérité et le double statut d'expression de cette vérité et d'objet qui y conduit :

« Desengañar: sacar del engaño al que está en él. Hablar claro, porque no conciben una cosa por otra.  
Desengañarse: caer en la cuenta de que era engaño lo que tenía por cierto.  
Desengaño: el trato llano y claro con que desengañamos, o la misma verdad que nos desengaña. »

Il est inutile de redéfinir l'*engaño* comme erreur morale : ce qui nous importe est le fait que le *desengaño* soit défini comme l'état de conscience de l'erreur et comme le fait de sortir de cette erreur.

D'autre part, le *desengaño* implique, sans doute parce que le mot « *engaño* » désigne l'erreur identifiée comme telle, une situation plus simple que l'*escarmiento*. Dans le cas du *desengaño*, il existe une rupture franche entre une situation d'erreur et un état de juste conscience ; dans le cas de l'*escarmiento*, il n'y a pas rupture mais processus, et l'identification de la situation première comme erreur implique le recours à un modèle, ainsi qu'une certaine souffrance. D'autre part, l'*escarmiento* suppose le risque de retomber dans l'erreur commise, d'où le rôle de l'*escarmiento* en tant que modèle qui rappelle la faute, alors que le *desengaño* semble être acquis une fois pour toutes.

Pour en revenir au terme « *escarmiento* », qui nous semble plus complexe et, donc, plus intéressant, que le *desengaño*, considérons maintenant la définition qu'en donne le dictionnaire d'*Autoridades*, et qui commence ainsi : « La advertencia y recato de no errar por no incurrir en la pena, ejecutada en otros, y algunas veces ejecutada en la misma persona, con

cuya memoria nos apartamos de pecar [...] ». Cette définition souligne, avec celle de Covarrubias, l'existence d'une double origine de l'*escarmiento* : l'erreur (« el error » chez Covarrubias, « errar » dans *Autoridades*) et la peine qu'elle induit (« la pena », dans les deux ouvrages). L'origine est alors double, dans la mesure où l'*escarmiento* peut soit provenir directement de l'erreur, soit être issu du châtement, humain mais peut-être aussi divin, que motive l'erreur, qui est alors une source secondaire, indirecte, de l'*escarmiento*. Dans tous les cas, cette erreur a pour conséquence la conscience du Mal, la méfiance vis-à-vis de ce dernier (puisque Covarrubias écrit que la « cautela » est « motivada de la consideración del error »), dans le but logique d'échapper à la souffrance entraînée par l'erreur (c'est *Autoridades* qui indique « por no incurrir en la pena »). L'*escarmiento* est donc dû à l'erreur, aussi bien dans les cas où elle provoque une souffrance directe, que l'on veut éviter, que dans les cas où elle provoque un châtement, également à éviter, et que nous considérerons comme source indirecte de souffrance.

Remarquons que l'attribution de l'erreur au sujet lui-même ou à autrui est indifférente du point de vue de la définition du mot « escarmiento ». La définition d'*Autoridades* indique seulement que l'erreur et la peine qui la suit sont plus souvent liées à autrui qu'à la personne qui en tire l'*escarmiento* (« ejecutada en otros, y algunas veces ejecutada en la misma persona »). Toutefois, pour les poèmes moraux de Quevedo, la distinction a un sens et qu'il faut différencier l'erreur imputée à la voix poétique de l'erreur que la voix poétique décrit comme ayant été commise par autrui.

C'est aussi la notion de but qui nous intéresse dans la définition de l'*escarmiento* : il ne s'agit pas seulement de la conscience du Mal, due à l'expérience, mais aussi de la punition ayant pour but d'obtenir cette conscience. Le dictionnaire de Covarrubias cite par exemple cet extrait du chapitre 38 du *Conde Lucanor* : « E faced tan grande escarmiento en los que esta falsedad cuidaron, porque otros nunca se atrevan a la començar otra vegada ». De l'idée de but, on passe même à une action de l'*escarmiento* dans le temps, dans la mesure, d'abord, où l'*escarmiento* lui-même constitue l'aboutissement d'un processus. Ce processus démarre avec l'erreur, puis se poursuit par une prise de conscience, qui débouche sur une nouvelle attitude, comme dans l'exemple du *Conde Lucanor*. D'autre part, et cela constituerait l'autre versant de l'action de l'*escarmiento* dans le temps, il est ce dont on doit se souvenir, le passé qui doit demeurer présent à l'esprit de qui veut se conduire conformément aux leçons qu'il a reçues. Nous revenons à ce sujet à la définition du dictionnaire d'*Autoridades*, car elle contient le terme « memoria », qui est capital ici : « La advertencia [...] con cuya memoria nos apartamos de pecar ». Nous avons parlé plus haut du risque que prend en compte l'*escarmiento*, au

contraire du *desengaño*, de retomber dans l'erreur corrigée : le rôle de l'objet « *escarmiento* » est de perpétuer le souvenir de cette erreur. L'*escarmiento* est, ainsi, le processus mental qui fait d'un événement passé un élément de conscience présent destiné à assurer le bien agir, dans le présent comme dans le futur. Par contre, dans son acception de « punition », l'*escarmiento* n'est plus ce processus mais l'événement lui-même, dont la transformation en élément de conscience perdure.

Reste finalement à définir quel est le champ d'application de l'*escarmiento*. Encore une fois, c'est la définition d'*Autoridades* qui nous donne un mot-clé dans l'étude du terme « *escarmiento* » : le verbe « *pecar* » (« *con cuya memoria nos apartamos de pecar* »). Le bien agir auquel incite l'*escarmiento*, en cohérence totale avec le contexte des poèmes moraux de Quevedo, est fondamentalement religieux, chrétien, et plus précisément catholique. Il s'agit d'une forme de conduite conforme à la religion catholique et qui vise à éviter le péché tel que le définit l'Église romaine d'alors. Évidemment, si cette définition du bien agir vaut de manière générale pour le mécanisme de l'*escarmiento*, sa situation dans la poésie morale de Quevedo appelle certaines nuances, que nous traiterons dans les références concrètes aux poèmes.

Avant cela, la notion, déjà abordée en référence aux définitions, de double origine de l'*escarmiento* (directe et indirecte) réclame un approfondissement : il ne s'agit pas de deux origines s'excluant l'une l'autre mais bien d'un lien étroit entre deux sources souvent présentes en même temps, ce qui justifie que l'on ait affaire à la même notion d'*escarmiento* dans les deux cas. Quand on prend le mot « *escarmiento* » dans le sens de « conscience du danger ou du Mal après expérience, personnelle ou non », il est logique de penser que cette conscience est issue de la souffrance que provoque l'expérience du Mal ou du danger. Bien sûr, cette souffrance peut ne pas être personnelle, si l'*escarmiento* se fait à la vue des actions d'autrui (c'est-à-dire « *en cabeza ajena* ») ; elle est alors indirectement présente. De même, on a vu que la souffrance pouvait être due à l'action personnelle du sujet : son origine est directe si cette souffrance est le simple résultat du comportement du sujet. Enfin, si le mot « *escarmiento* » est pris dans le sens de « punition infligée pour obtenir une conscience du Mal », cela implique l'existence d'une troisième origine de ce processus, l'origine indirecte subie, qui existe quand le comportement du sujet produit une réaction d'autrui, le châtement et que c'est ce châtement lui-même qui est cause de souffrance. L'origine de l'*escarmiento* est donc non seulement double (directe ou indirecte) mais triple puisque sa dimension indirecte peut être

soit issue d'un châtement subi par le sujet, soit issue de l'observation, par le sujet, d'un tel châtement infligé à autrui.

D'un point de vue de la mise en forme poétique de la notion d'*escarmiento*, cette distinction est capitale : en effet, elle implique la différence entre divers types de contenus poétiques. Dans le premier cas (*l'escarmiento* direct), on a affaire à un sujet poétique qui peut servir de modèle à l'allocutaire et qui, d'autre part, favorise l'expression lyrique de la souffrance. Dans le deuxième cas (*l'escarmiento* indirect issu du châtement), le sujet poétique est un contre-modèle qui appelle une correction morale, par l'enseignement ou le symbole, le modèle étant la source du châtement permettant *l'escarmiento*, et peut, par exemple, être Dieu, dans l'optique d'un assentiment à l'ordre juste des choses<sup>113</sup>. Pour le troisième cas enfin (*l'escarmiento* indirect issu de l'observation), nous allons montrer que c'est la description qui est mise en œuvre.

Un autre élément, issu de la définition du nom « *escarmiento* », et qui revêt un grand intérêt pour l'étude des poèmes moraux de Quevedo, est celui que constitue la temporalité. *L'escarmiento* implique la rencontre entre deux temporalités : d'une part, le présent, où l'événement premier, l'erreur, se déroule et, d'autre part, le futur depuis lequel la mémoire se souviendra de cet événement. Ce même rapport peut aussi exister entre un passé, où l'événement a eu lieu, et un présent, depuis lequel on se le rappelle. Ce qui nous intéresse est le fait que, si la voix poétique s'exprime dans un cas comme dans l'autre depuis le présent, elle le fait forcément dans le cadre d'un décalage temporel : soit en se projetant vers le futur pour

---

<sup>113</sup> Nous avons parlé du stoïcisme et du stoïcisme chrétien comme sources des poèmes moraux quévédiens : nous verrons, tout au long de ce travail, à quel point le respect de l'ordre des choses est important dans cette poésie. En effet, selon le point de vue énoncé dans ce corpus, la façon dont le monde fonctionne par nature est voulu par Dieu : c'est pourquoi il faut tâcher de s'en accommoder, un peu à la manière dont les stoïciens conseillent l'assentiment au destin. Le critique Américo Castro nuance cet assentiment quévédien au destin, en reliant cet accord du sujet avec l'ordre divin des choses à l'ascétisme, mais en rejetant l'idée que Quevedo partage totalement cette façon d'accepter le monde tel qu'il est. Il écrit :

« Quevedo es un insatisfecho : esta vida de acá abajo no le contenta. Hasta ahí coincide con la posición de la ascética y de la mística. La vida presente es mero lugar de tránsito ; hay que aprovechar la estancia en ella para ejercitarse en la piedad y en el sacrificio, a fin de conseguir ingreso apacible en el más allá. En seguida, sin embargo, Quevedo se aleja de la actitud ascética, no obstante de ser autor de más de un escrito piadoso. El ascético no aspira a que la vida sea de otra forma que como es ; sus deficiencias provienen de permitir Dios que así sea, para poner a prueba la libertad humana y su posibilidad de amor divino. El ascético siente despeggo hacia la vida y la naturaleza, mas no la odia ni duda de su realidad. Quevedo hace ambas cosas, ninguna de las cuales está muy en armonía con una actitud religiosa clara y transparente » (Américo Castro, *Escepticismo y contradicción en Quevedo*, in Gonzalo Sobejano (bajo la dirección de), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, collection *El escritor y la crítica*, 1978, p. 39).

Certes, dire de la poésie morale quévédiennne qu'elle est du domaine de la littérature ascétique nous semble également très excessif. Cependant, le consentement à l'ordre des choses tel que Dieu l'a voulu est une constante dans le corpus moral, qui rejoint en cela, mais sans en relever pour autant, la vision du monde des écrivains dits ascétiques (que nous assimilons ici aux mystiques comme Saint Jean de la Croix et Sainte Thérèse d'Avila). En somme, nous pensons que la poésie morale quévédiennne fait l'apologie d'un assentiment au destin, qui le relie à une certaine forme de stoïcisme, et à l'ascèse mystique, mais sans pour autant que sa grande complexité lui permette d'être en totale cohérence avec elle.

évoquer l'*escarmiento* à venir, soit en se tournant vers le passé en rappelant l'événement qui, depuis, a donné lieu à l'*escarmiento*. La notion d'*escarmiento* détermine donc la façon d'aborder la temporalité dans le poème et il reste maintenant à observer comment cette question, ainsi que celle de la triple origine de l'*escarmiento*, sont mises en place dans les poèmes moraux de Quevedo.

## 1.2-Analyse de l'*escarmiento* dans quelques poèmes de Quevedo

De la petite série de poèmes cités précédemment, nous voudrions montrer comment elle contient, à divers titres et sous diverses formes, des références à l'*escarmiento*, et comment elle suit, en les contournant ponctuellement, les constantes impliquées par le mécanisme de l'*escarmiento* dans les domaines de la cause et de la temporalité.

### 1.2.1-Les causes de l'*escarmiento*

Une première source de variété dans le traitement de l'*escarmiento* réside dans la représentation de sa cause. Nous avons vu que celle-ci pouvait, notamment, être représentée comme directement liée à l'action du sujet. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Huye sin percibirse, lento, el día » et dans les *salms* XXVI et XXVIII :

« Huye, sin percibirse, lento, el día,  
y la hora secreta y recatada  
con silencio se acerca, y, despreciada,  
lleva tras sí la edad lozana mía.

La vida nueva, que en niñez ardía,  
la juventud robusta y engañada,  
en el postrer invierno sepultada,  
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar, mudos, los años;  
hoy los lloro pasados, y los veo  
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,  
pues me deben la vida mis engaños,  
y espero el mal que paso, y no lo creo. »<sup>114</sup>

« Después de tantos ratos mal gastados,  
tantas obscuras noches mal dormidas;  
después de tantas quejas repetidas,  
tantos suspiros tristes derramados;

después de tantos gustos mal logrados  
y tantas justas penas merecidas;  
después de tantas lágrimas perdidas

---

<sup>114</sup> BL 6 / R 57.

y tantos pasos sin concierto dados,

sólo se queda entre las manos mías  
de un engaño tan vil conocimiento,  
acompañado de esperanzas frías.

Y vengo a conocer que, en el contento  
del mundo, compra el alma en tales días,  
con gran trabajo, su arrepentimiento. »<sup>115</sup>

« Amor me tuvo alegre el pensamiento,  
y en el tormento, lleno de esperanza,  
cargándome con vana confianza  
los ojos claros del entendimiento.

Ya del error pasado me arrepiento;  
pues cuando llegue al puerto con bonanza,  
de cuanta gloria y bienaventuranza  
el mundo puede darme, toda es viento.

Corrido estoy de los pasados años,  
que reducir pudiera a mejor uso  
buscando paz, y no siguiendo engaños.

Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso,  
cierto que has de librarme destos daños:  
pues conozco mi culpa y no la excuso. »<sup>116</sup>

Dans le sonnet et le *salmo* XXVIII, c'est la forte présence des marques de la première personne qui dit principalement cette faute première du sujet : le sonnet ne compte pas moins de six verbes conjugués à la première personne du singulier (« sentí », v. 9 ; « lloro » et « veo », v. 10 ; « espero », « paso » et « creo », v. 14), quatre adjectifs possessifs (« mis lágrimas y daños », v. 11 ; « mi penitencia » et « mi deseo », v. 12 ; « mis engaños », v. 13), un possessif articulé (« la edad lozana mía », v. 4) et un pronom complément (« me deben », v. 13), tous de première personne du singulier. Surtout, le mot «penitencia», relié à l'adjectif possessif de première personne du singulier en tête du premier vers du dernier tercet (v. 12), résume ce passage de l'erreur personnelle à son châtement direct par l'*escarmiento*. Dans le *salmo* XXVIII, on compte sept verbes conjugués à la première personne du singulier (« me arrepiento », v. 5 ; « llegue », v. 6 ; « estoy », v. 9 ; « pudiera », v. 10 ; « vuelvo », v. 12 ; « conozco » et « excuso », v. 14), cinq pronoms compléments de la même personne (« me tuvo », v. 1 ; « cargándome », v. 3 ; « me arrepiento », v. 4 ; « darme », v. 8 ; « librarme », v. 13) et deux adjectifs possessifs de cette personne aussi (« mi Dios », v. 12 ; « mi culpa », v. 14). Ici, le mot qui correspondrait à «penitencia» dans le sonnet « Huye, sin percibirse, lento, el día » est le groupe nominal « mi culpa » : « pues conozco mi culpa y no la excuso » (*salmo*

<sup>115</sup> BL 38.

<sup>116</sup> BL 40.

XXVIII, v. 14) ; « Mi penitencia deba a mi deseo » (BL 6 / R 57, v. 12). De même que « Mi penitencia », les mots « mi culpa » se trouvent dans le dernier tercet, mais sous le deuxième accent prosodique de l'hendécasyllabe mélodique, alors que « penitencia » est placé sous le premier de son hendécasyllabe saphique. Seul le mot « penitencia » fait donc partie des cinq premières syllabes du vers, dont Navarro Tomás dit qu'elles sont les plus expressives dans un hendécasyllabe<sup>117</sup>, mais l'importance de ces deux mots demeure soulignée par le rythme, dans les deux vers. Cependant, si la cause de l'*escarmiento* est bien représentée comme la même (les fautes du sujet), c'est sur l'erreur plus que sur la punition que l'accent est mis par « culpa » dans le *salmo*, ce qui est finalement logique puisque l'aspect premier de l'erreur est exprimé clairement au vers 5 (« Ya del error pasado me arrepiento »). De plus, dans le *salmo*, le mot « culpa » est souligné par la répétition de l'occlusive, qui apparaît au moins une fois dans chacun des trois mots accentués prosodiquement : « pues conozco mi culpa y no la excuso ». L'erreur du sujet poétique est ainsi mise en évidence par le lexique, le rythme, les sonorités et l'accentuation du vers. Au contraire, cette notion est exprimée de manière plus détournée par « penitencia » dans le sonnet « Huye, sin percibirse, lento, el día », en accord avec l'utilisation de la temporalité : celle-ci est en effet scindée entre un passé marqué par l'erreur (« en niñez ardía », v. 5 ; « no sentí resbalar », v. 9) et un présent placé sous le signe de la dure réalité des choses (« yace », v. 8 ; « lloro », v. 10). Ainsi, si la première personne du singulier est la voie principale d'expression de l'erreur du sujet, elle n'est pas le seul recours poétique possible : le lexique et la temporalité peuvent la compléter. D'autre part, elle n'est pas toujours omniprésente : dans le *salmo* XXVI par exemple, seuls un possessif articulé (« las manos mías », v. 9) et un verbe conjugué (« vengo », v. 12) y font référence.

Nous l'avons annoncé, l'*escarmiento* peut aussi être présenté comme indirectement issu d'un châtement, appliqué au sujet pour la punition d'une erreur. C'est le cas dans le *salmo* XX et dans le sonnet « ¡ Qué bien me parecís, jarcias y entenas [...] ! » :

« Desconoció su paz el mar de España  
tanto, que fue su orilla sólo el cielo:  
la ley de arena que defiende el suelo  
receló inobediencia de tanta saña.

Con temeroso grito la montaña  
hirió; llevóse el día negro velo;  
mezcló en las venas con la sangre yelo,  
erizado temor que le acompaña.

¡Qué me enseñó de votos la tormenta!

<sup>117</sup> Tomás Navarro Tomás, *Los Poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 90.



Y ¡qué de santos mi memoria debe  
al naufragio y al mar! ¡Qué de oraciones!

Nunca tierra alcanzara; antes, violenta  
mi nave errara, pues el puerto, breve  
me trujo olvido a tantas devociones. »<sup>118</sup>

« ¡ Qué bien me parecéis, jarcias y entenas,  
vistiendo de naufragios los altares,  
que son peso glorioso a los pilares  
que esperé ver tras mi destierro apenas!

Símbolo sois de ya rotas cadenas  
que impidieron mi vuelta, en largos mares;  
mas bien podéis, santísimos lugares,  
agradecer mis votos en mis penas.

No tanto me alegráades con hojas  
en los robres antiguos, remos graves,  
como colgados en los templos y rotos.

Premiad con mi escarmiento mis congojas;  
usurpe al mar mi nave muchas naves;  
débanme el desengaño los pilotos. »<sup>119</sup>

Ce qui nous intéresse surtout dans le *salmo* est la notion d'enseignement qui est exprimée : le châtiment (les tempêtes et naufrages qui punissent métaphoriquement le non moins métaphorique voyageur assoiffé de terres nouvelles) est présenté dans le premier tercet comme une source d'enseignements (v. 9 : « ¡ Qué me enseñó de votos la tormenta! ») à laquelle la voix poétique serait redevable (vv. 10-11 : « ¡ qué de santos mi memoria debe / al naufragio y al mar! ¡ Qué de oraciones! »). Cette notion d'enseignement nous paraît particulièrement explicite dans ce texte, en accord avec la logique du mécanisme de l'*escarmiento*, qui veut qu'une leçon soit tirée, comme ici, d'un châtiment. Dans ce texte, c'est l'enseignement qui permet de passer de la punition à l'*escarmiento* à proprement parler, mais d'autres moyens poétiques peuvent accompagner cette transformation.

Dans le sonnet « ¡ Qué bien me parecéis, jarcias y entenas [...] ! », le substantif « Símbolo » est intéressant à commenter, car il est mis en relief rythmiquement à l'initiale du vers 5, mais aussi par sa place en début de phrase et par son accentuation proparoxytonne. L'*escarmiento* se produit ici par le biais d'un châtiment particulièrement indirect puisque la punition infligée au sujet (les naufrages, encore une fois) passe par la transformation en symbole. En effet, les restes des naufrages subis prennent la valeur, grâce au poème, de symboles destinés à soutenir encore plus efficacement l'édification morale. Cette

<sup>118</sup> BL 32.

<sup>119</sup> BL 7 / R 59.

transformation en symbole est, bien sûr, tout simplement exprimée de manière directe par la voix poétique (v. 5 : « Símbolo sois »). Mais elle est aussi dite par la multiplication des références lexicales maritimes dans le sonnet, multiplication dont nous voudrions montrer qu'elle permet le passage du sens propre des termes à la dimension symbolique des objets ainsi désignés. Nous comptons en effet neuf termes appartenant au champ lexical de la navigation dans ce texte (v. 1 : « jarcias », « entenas » ; v. 2 : « naufragios » ; v. 6 : « mares » ; v. 10 : « remos » ; v. 13 : « mar », « nave », « naves » ; v. 14 : « pilotos »), or, il est remarquable que presque la moitié des mots de cette liste (quatre sur neuf) soit liée à des répétitions : le mot « mar » est repris, au singulier et au pluriel, de même que le mot « nave », qui l'est en plus dans un même hémistiche. L'effet produit est une saturation du vocabulaire maritime, l'impression que le poème martèle des mots plus qu'il ne décrit une réalité. On en vient ainsi à la perte du sens premier de ce vocabulaire, c'est-à-dire le sens propre qui fait référence à telle ou telle pièce d'une embarcation, ou à l'élément aquatique, par exemple. Ce procédé serait parfaitement en accord avec l'affirmation du rôle de symbole de tous ces éléments : ils abandonnent en partie, dans ce sonnet, leur valeur signifiante première (la référence directe au monde de la navigation) pour signifier autre chose en symbolisant les échecs du sujet poétique, qui peut alors mieux en tirer des leçons. Le choix des deux termes « jarcias » et « entenas », au premier vers annonce même cette manière de procéder. Les deux substantifs « jarcias » et « entenas » sont en effet des mots assez techniques et non issus d'un langage plus courant comme « nave » ou « mar » par exemple. Cependant, alors que ces deux termes désignent des réalités maritimes précises, ils ne sont accompagnés d'aucune description qui irait dans le sens de cette précision technique. Leur rôle semble alors être de l'ordre de la référence à un univers lexical, beaucoup plus que de leur apparente précision descriptive, de l'ordre du symbole beaucoup plus que de la description. De cette façon, dès le début du sonnet, sont convoqués des éléments destinés à quitter leur fonction purement descriptive pour servir de symboles et rejoindre ainsi la dimension très générale des références répétées à « mar » et à « nave ». L'*escarmiento* passe bien, dans ce cas, par la dimension symbolique.

Enfin, nous avons distingué une modalité d'*escarmiento* qui serait issu de l'observation par le sujet d'une erreur commise par autrui. C'est bien ce qui se passe dans les sonnets « Esta miseria, gran señor, honrosa » ; « Que los años por ti vuelen tan leves » et « A quien la buena dicha no enfurece » :

« Esta miseria, gran señor, honrosa,  
de la humana ambición alma dorada;  
esta pobreza ilustre acreditada,  
fatiga dulce, y inquietud preciosa;

este metal de la color medrosa,  
y de la fuerza contra todo osada  
te vuelvo, que alta dádiva envidiada  
enferma la fortuna más dichosa.

Recíbelo, Nerón, que en docta historia,  
más será recibirlo que fue darlo,  
y más seguridad en mí el volverlo:

pues juzgarán, y te será más gloria,  
que diste oro a quien supo despreciarlo,  
para mostrar que supo merecerlo. »<sup>120</sup>

« Que los años por ti vuelen tan leves,  
pides a Dios; que el rostro sus pisadas  
no sienta, y que a las greñas bien peinadas  
no pase corva la vejez sus nieves.

Esto le pides, y, borracho bebes  
las vendimias en tazas coronadas,  
y para el vientre tuyo las manadas  
que Apulia pasta son bocados breves.

A Dios le pides lo que tú te quitas;  
la enfermedad y la vejez te tragas,  
y estar de ellas exento solicitas.

Pero en rugosa piel la deuda pagas  
de las embríagueces que vomitas,  
y en la salud que, comilón, estragas. »<sup>121</sup>

« A quien la buena dicha no enfurece,  
ninguna desventura le quebranta;  
camina, Fabio, por la senda santa,  
que no en despeñaderos permanece.

Huye el camino izquierdo, que florece  
con el engaño de tu propia planta;  
pues cuanto en curso alegre se adelanta,  
tanto en mentidas lumbres te anochece.

Huye la multitud descaminada;  
deja la culpa espléndida, y, seguro,  
la virtud dará el fin de la jornada.

Y si al engaño, en la opulencia obscuro,  
aplicas luz, harás que te persuada  
que el oro es cárcel con blasón de muro. »<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> BL 43 / R 3.

<sup>121</sup> BL 64 / R 25.

<sup>122</sup> BL 65 / R 28.

Dans ces trois cas, c'est le récit des erreurs observées chez les autres qui sert de base au processus de l'*escarmiento*. Ce récit peut relever de l'énumération des erreurs d'autrui : c'est ce qui se passe dans le sonnet « Que los años por ti vuelen tan leves », où les nombreux présents narratifs (vv. 2, 5 et 9 : « pides » ; v. 5 : « bebes » ; v. 8 : « son » ; vv. 9-14, à raison d'un verbe par fin de vers : « quitas », « tragas », « solicitas », « pagas », « vomitas », « estragas ») illustrent cette situation. La référence aux erreurs d'autrui peut aussi être une simple allusion, comme dans le sonnet « A quien la buena dicha no enfurece » au vers 9 « la multitud descaminada ». Dans ce cas précis, remarquons que la voix poétique utilise la référence à un groupe, qu'elle critique à travers la métaphore du bon et du mauvais chemin, à l'œuvre dans tout le poème. L'adjectif « descaminada » répond en effet à « camina » (v. 3), « senda » (v. 3), « camino » (v. 5) et « curso » (v. 7). Dans ce cas, le procédé est particulièrement synthétique, puisqu'il s'agit à la fois de conclure une métaphore filée et de nommer un groupe entier, critiqué tout au long du poème, en un seul mot (« la multitud »)<sup>123</sup>. D'une manière générale, la référence à l'erreur d'autrui est donc, logiquement, ce qui domine dans ce type d'*escarmiento*. Le récit peut, enfin, être celui du châtement lui-même, plus que de l'erreur qu'il vise à corriger. C'est le cas dans le poème « Esta miseria, gran señor, honrosa », où la voix poétique est celle de Sénèque qui discourt pour faire sortir Néron de son erreur. S'il y a bien observation par le sujet d'une erreur commise par autrui, la première originalité de ce sonnet réside dans le fait que cette erreur soit rapportée par un personnage historique, et que ce dernier soit à la fois l'origine du châtement et la voix poétique. Une autre originalité à signaler est le fait que le destinataire prétendu du discours (Néron) n'est pas celui du poème (les lecteurs de Quevedo). Ainsi, le discours lui-même (attribué à Sénèque dans le cadre de la fiction poétique) constitue, sinon un *escarmiento* à l'envers, du moins un exemple à imiter : en plus de donner en contre-exemple l'erreur commise par Néron, ce sonnet donne en exemple l'attitude de Sénèque. La dimension de cet *escarmiento* particulier est en quelque sorte double, mais sa cause demeure, au même titre que ceux précédemment évoqués, indirecte et issue de l'observation de l'erreur chez autrui.

### 1.2.2- La temporalité dans l'*escarmiento*

Du point de vue des variables qui existent dans la série de poèmes que nous évoquons, la représentation de la temporalité est à citer en complément de celle de la cause de

---

<sup>123</sup> Ce procédé relève de ce que nous désignerons et définirons plus loin comme la formule ramassée.

l'*escarmiento*. La temporalité peut être représentée dans le contexte d'une voix poétique s'exprimant depuis un présent, où a lieu l'événement source de l'*escarmiento* et d'où elle évoque une situation future : la réalisation de la prise de conscience. L'autre possibilité est celle d'une voix poétique s'exprimant depuis un présent, d'où elle évoque le souvenir d'un événement passé, source d'un *escarmiento* réalisé au moment où elle s'exprime. C'est ce dernier cas qui est à l'œuvre dans le sonnet « ¡Qué bien me parecís, jarcias y entenas [...] ! »<sup>124</sup> et dans les *salmos* XX, XXVI et XXVIII<sup>125</sup>. Dans le sonnet, il est remarquable que la prise de distance, qui est indispensable à l'*escarmiento*, par rapport à l'erreur passée, soit non seulement évoquée lexicalement mais soulignée par les temps verbaux : dans le vers 5, l'adverbe temporel « ya » dit en effet lexicalement cette mise à distance du passé, renforcé par les deux passés simples du poème (v. 4 : « esperé » ; v. 6 : « impidieron »), qui évoquent l'aspect révolu de ce passé. Remarquons aussi que le mécanisme de la vision est présent, à travers l'évocation de la transformation en symboles d'éléments liés à l'erreur (« símbolo sois », v. 5). Bien sûr, ce mécanisme n'est pas soumis, ici, au principe de l'observation d'autrui, puisque l'erreur passée est celle du personnage que prétend incarner la voix poétique. Cependant, le mécanisme de la vision, sur lequel nous reviendrons, est bien présent ici. Or, un symbole étant ce dont la contemplation doit permettre une association d'idées, il est aussi logique que le verbe « parecís » (v. 1) ouvre le sonnet sur l'évocation de l'impression que produit le regard porté sur ces objets.

Si les *salmos* XX, XXVI et XXVIII ne présentent pas la même insistance sur le rôle de l'observation, ils fonctionnent bien, comme le sonnet précédent, sur le plan de l'opposition entre passé et présent. Le cas le plus remarquable est celui du *salmo* XXVI « Después de tantos ratos mal gastados », dont le passage entre quatrains et tercets est structuré autour de cette opposition, entre erreur passée et connaissance présente de cette erreur. En effet, les deux quatrains contiennent quatre fois l'expression, en deux vers, d'une évocation du passé commençant par « D/después de... » (vv. 1 ; 3 ; 5 et 7). Au contraire, chacun des deux tercets contient, dès son premier vers, un verbe principal au présent de l'indicatif (v. 9 : « se queda » et v. 12 : « vengo »). Même si la ponctuation ne marque pas de rupture très franche entre quatrains et tercets, celle-ci est à comprendre comme exprimée par l'adverbe « sólo » (v. 9), souligné par sa place en tout début de vers. Ce poème est donc construit sur une opposition nette entre passé et quatrains, d'une part, et présent et tercets, d'autre part. Dans le *salmo* XXVIII, il faut souligner qu'une opposition similaire a lieu entre le premier et le deuxième

<sup>124</sup> BL 7 / R 59.

<sup>125</sup> BL 32 ; BL 38 ; BL 40.

quatrain, qui constitue une unité avec les deux tercets, dans la mesure où ce sont ces trois dernières strophes qui évoquent le présent depuis lequel la voix poétique se souvient de ses erreurs passées. Ici, c'est l'adverbe temporel « Ya », en début du vers 5, qui marque la rupture entre le passé du premier quatrain, marqué par un unique passé simple (« tuvo », v. 1) et le présent des trois strophes suivantes. Dans ce poème, la voix poétique est en effet particulièrement ancrée dans le présent, puisque ce temps domine dans trois strophes sur quatre et puisque le présent de l'indicatif est employé six fois (v. 5 : « me arrepiento » ; v. 8 : « puede » ; v. 9 : « estoy » ; v. 12 : « vuelvo » ; v. 14 : « conozco » et « excuso »). Le cas du *salmo* XX est moins remarquable, mais le principe de description, depuis le présent, d'une erreur passée source de l'*escarmiento*, est le même que dans les autres poèmes, la rupture entre passé et présent se situant au vers 10. La conjonction de coordination « Y » marque en effet le passage entre sept verbes au passé simple (« desconoció », v. 1 ; « fue », v. 2 ; « receló », v. 4 ; « hirió » et « llevó », v. 6 ; « mezcló », v. 7 ; « enseñó », v. 9) et un verbe au présent (v. 10 : « debe »). Cependant, le dernier tercet ne poursuit pas ce jeu d'oppositions entre passé et présent, prouvant qu'une telle constante peut subir des modifications.

Dans le sonnet « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>126</sup>, la voix poétique s'exprime depuis un présent où a lieu l'événement marquant l'erreur morale et ce présent a pour fonction de servir de leçon dans le futur. Cette situation est mise en évidence dans la fin du poème : dans les tercets, deux futurs de l'indicatif décrivent une situation meilleure ; or, celle-ci est due au respect des conseils, issus de l'observation des erreurs présentes de « la multitud descaminada » (citée en contre-exemple au v. 9). Il est ainsi conseillé (vv. 9-14) :

« Huye la multitud descaminada;  
deja la culpa espléndida, y, seguro,  
la virtud dará el fin de la jornada.

Y si al engaño, en la opulencia obscuro,  
aplicas luz, harás que te persuada  
que el oro es cárcel con blasón de muro. »

L'idée est d'affirmer la certitude d'une amélioration des choses, d'un point de vue de la morale quévédienne, en soumettant cette amélioration au respect des conseils de la voix poétique.

Évoquons enfin le cas du sonnet « Huye sin percibirse, lento, el día »<sup>127</sup> : ici, la temporalité est saisie comme moment exact où a lieu la transformation donnant naissance à

<sup>126</sup> BL 65 / R 28.

<sup>127</sup> BL 6 / R 57.

*l'escarmiento*. Ce sonnet est, d'une part, le bilan, tourné vers le passé, des expériences de la voix poétique ; il est, d'autre part, l'amorce d'un mouvement vers le futur de cette voix poétique, qui souhaite tirer une leçon morale de ces événements. Citons le poème en question pour mieux appréhender le caractère de charnière du moment auquel il fait référence :

« Huye sin percibirse, lento, el día,  
y la hora secreta y recatada  
con silencio se acerca, y, despreciada,  
lleva tras sí la edad lozana mía.

La vida nueva, que en niñez ardía,  
la juventud robusta y engañada,  
en el postrer invierno sepultada,  
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar, mudos, los años;  
hoy los llo ro pasados, y los veo  
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,  
pues me deben la vida mis engaños,  
y espero el mal que paso, y no le creo. »

Dans ces vers, les événements qui provoquent *l'escarmiento* sont bien décrits comme ayant déjà eu lieu, dans le passé, grâce au passé simple « sentí » (v. 9) et à l'imparfait « ardía » (v. 5). De même, la conscience personnelle d'une forme d'erreur est réelle dans le présent de la voix poétique. Il s'agit d'une défaillance passée, corrigée ensuite par une meilleure connaissance des choses, dont est issu *l'escarmiento* (vv. 9-10 : « No sentí resbalar, mudos, los años ; / hoy los llo ro pasados, y los veo »). Cependant, la réalisation de *l'escarmiento* n'est pas effective mais souhaitée, comme le montre l'emploi du subjonctif au vers 12 (« deba »). Cet exemple montre donc la complexité du processus de transformation de l'événement en *escarmiento* : la conscience de la défaillance ne suffit pas à en faire un *escarmiento*, pas plus que la volonté d'en tirer une leçon n'est suffisante. Manque alors l'accomplissement de cet effort consenti, accomplissement qui sera seul à permettre de tirer de cette erreur une leçon.

C'est l'accomplissement de ce processus qui sous-tend par exemple le sonnet « Esta miseria, gran señor, honrosa »<sup>128</sup> : si aucune référence directe à *l'escarmiento* ni à sa temporalité n'y est présente, l'observation d'événements passés et destinés à devenir source de bonne conduite morale est bien le propos du sonnet. Néron ayant offert une récompense matérielle à Sénèque, celui-ci la rejette comme source possible de déchéance morale. L'idée est que Sénèque méprise les biens matériels et ne peut donc pas, sans entrer en contradiction avec lui-même, accepter de tels biens. D'autre part, le personnage de Sénèque incite Néron à

---

<sup>128</sup> BL 43 / R 3.

renoncer à ce don pour prouver que ce qu'il valorise le plus chez Sénèque est son mépris des biens matériels. Ce sont ces deux aspects, le mépris de Sénèque pour l'or et la capacité de Néron à reconnaître la grandeur morale, qui sont soulignés dans le tercet final :

« pues juzgarán, y te será más gloria,  
que diste oro a quien supo despreciarlo,  
para mostrar que supo merecerlo. ».

Le choix d'événements appartenant à un passé lointain s'explique alors : un temps suffisant ayant été laissé pour que ces événements, advenus à de grands hommes, deviennent un exemple à suivre, il n'est pas besoin de faire référence, dans le sonnet, au processus de l'*escarmiento*. C'est la distance temporelle avec ces événements et ces personnages, ainsi que le fait qu'ils soient rapportés par un sonnet, qui incitent à les considérer comme dignes de constituer un *escarmiento*.

### 1.2.3- Le lien entre *escarmiento* et *desengaño*

Pour finir, précisons qu'une autre variable intervient dans notre sélection : c'est l'association des deux termes « *escarmiento* » et « *desengaño* ». Un seul des poèmes choisis contient le terme d'« *escarmiento* » dans son titre, et il s'agit du sonnet « ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas [...] ! »<sup>129</sup>, dont le titre est en effet *Agradece, en alegoría continuada, a sus trabajos su desengaño y su escarmiento*. Cependant, ce qui nous intéresse le plus ici n'est pas vraiment le fait que le terme « *escarmiento* » apparaisse dans le titre : ce dernier peut être en effet attribué soit à Quevedo, soit à González de Salas, l'ami et ordonnateur des textes de Quevedo<sup>130</sup>. Même si cette référence titulaire demeure significative

<sup>129</sup> BL 7 / R 59.

<sup>130</sup> Nous n'exploitons guère les titres des poèmes moraux de Quevedo, car nous pensons qu'il est délicat de les attribuer avec exactitude à l'auteur lui-même. Nous aimerions partager la certitude de Manuel Ángel Candelas Colodrón quand il écrit, dans *La poesía de Quevedo* (Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2007), à propos des titres des poèmes moraux, qu'ils sont probablement de Quevedo ou écrits suivant ses ordres :

« Sean del propio Quevedo, como todo hace suponer, o sean en último extremo de un González de Salas resuelto a seguir ad pedem litterae las sugerencias quevedianas... » (p. 25)

Cependant, nous partageons aussi l'étonnement de ce critique, quand il souligne la relative incohérence ou maladresse de certains titres, notamment celui du sonnet « Raer tiernas orejas con verdades » (BL 94 / R 70), inspiré de Perse, et dont Manuel Ángel Candelas Colodrón écrit que le titre rend mal compte de l'ironie du texte latin, qui est pourtant présente dans le corps du sonnet, ne serait-ce que dans le « tiernas » du premier vers. Voici les mots du critique :

« El pasaje de Persio se presenta como un texto irónico, que tal vez no fue muy bien interpretado por el que propuso el título... » (*op. cit.*, note 52 p. 37)

Les propos de James O. Crosby au sujet de ces titres-épigraphes vont dans le sens d'une écriture quévédienne qui ne serait présente que dans le corps du poème lui-même :

« Joseph Antonio González de Salas, editor del Parnaso español, afirma que él mismo redactó los largos epígrafes que llevan todas las poesías de su edición. [...] Por lo visto, a Quevedo no le interesaban los epígrafes, todo lo contrario que a su concienzudo y verboso editor González de Salas, y de lo que sucede con algunos copistas que en manuscritos muy antiguos pusieron epígrafes igualmente prosaicos,



(elle dit l'importance de ce thème dans le poème, mais ce même thème n'est pas nécessairement moins présent dans les poèmes qui ne l'évoquent pas en titre), ce qui nous semble surtout important à relever est cette association des deux termes « escarmiento » et « desengaño », qui apparaît également ailleurs.

Le même terme « desengaño », ou (surtout) son opposé « engaño », est ainsi associé au thème de l'*escarmiento* dans le sonnet « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>131</sup>, où la voix poétique entreprend de dissuader ainsi Fabio de suivre le chemin facile du péché :

« Huye el camino izquierdo, que florece  
con el engaño de tu propia planta » (vv. 5-6)  
« Y si al engaño, en la opulencia obscuro,  
aplicas luz, harás que te persuada  
que el oro es cárcel con blasón de muro. » (vv. 12-14)

Ce poème met en place un processus à assimiler à l'*escarmiento*, mais sans le nommer. Par contre, le terme « engaño » est cité deux fois, reliant cette notion au thème de l'*escarmiento*. Remarquons d'ailleurs que la notion de lumière (v. 13 : « [si] aplicas luz »), présente dans la définition du *desengaño*, est explicite ici.

Dans le *salmo* XXVI, « Después de tantos ratos mal gastados »<sup>132</sup>, le premier tercet suit ainsi l'énumération de ce à quoi la voix poétique dit avoir consacré, à tort, sa vie :

« sólo se queda entre las manos mías  
de un engaño tan vil conocimiento,  
acompañado de esperanzas frías. »

Le sujet poétique constitue ici l'*escarmiento*, au sens d'objet qui donne à voir ce qu'il ne faut pas faire. Or, ces vers contiennent justement le terme « engaño », qui décrit la situation d'erreur, révolue pour la voix poétique, dans laquelle il faut que l'allocutaire évite de tomber. Dans le *salmo* XXVIII, « Amor me tuvo alegre el pensamiento »<sup>133</sup>, également, le sujet poétique constitue un *escarmiento* pour l'allocutaire : comme dans l'exemple précédent, il s'est défait de ses *engaños*, ce qu'exprime la voix poétique dans le premier tercet :

« Corrido estoy de los pasados años,  
que reducir pudiera a mejor uso  
buscando paz, y no siguiendo engaños. »

---

a diferencia de los muy poéticos de Quevedo » (James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, p. 40)

De même que celles de l'ensemble du paratexte des poèmes, la parenté des titres nous semble donc très hasardeuse, le plus probable étant évidemment que certains titres soient de Quevedo, d'autres de González de Salas qui aurait suivi ses idées, voire ses éventuelles instructions, d'autres, enfin, de González de Salas seulement, avec les incohérences que cela implique. Faute de disposer d'un travail argumenté sur cette question, ou d'être en mesure de réaliser dans l'immédiat un tel travail, nous laissons pour lors de côté toute analyse littéraire détaillée de ces titres.

<sup>131</sup> BL 65 / R 28.

<sup>132</sup> BL 38.

<sup>133</sup> BL 40.

De même que dans le *salmo* XXVI, le mot « *engaño* », en accord avec la définition que nous en avons donnée<sup>134</sup> désigne l'erreur passée, révolue, sur laquelle il n'y a pas grand risque que le sujet poétique revienne. Par contre, dans la mesure où ce dernier constitue un *escarmiento* pour les allocutaires de ces textes, il est assez clair que l'*escarmiento* prend en compte le risque, pour ces allocutaires, de tomber dans une telle erreur. La situation est encore la même dans le sonnet « Huye sin percibirse, lento, el día »<sup>135</sup>, dont il est remarquable que le titre, le vers 6 et le vers 13 rappellent le mot « *engaño* » :

Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida

« La vida nueva, que en niñez ardía,  
la juventud robusta y engañada,  
en el postrer invierno sepultada,  
yace entre negra sombra y nieve fría. » (vv. 5-8)

« Mi penitencia deba a mi deseo,  
pues me deben la vida mis engaños » (vv. 12-13)

D'une manière plus générale, il est logique que la notion d'erreur, ou *engaño*, soit liée à celle d'*escarmiento*, la première étant la condition *sine qua non* de la mise en place du processus d'amendement, dont le *desengaño* constitue l'aboutissement.

Toutefois, il faut bien préciser que le *desengaño*, parfois, se confronte à l'incompréhension : c'est le cas que décrit le sonnet « Raer tiernas orejas con verdades »<sup>136</sup>, où la voix poétique déconseille de tenter de détromper (« *desengañar* ») les hommes, car cela attirerait inutilement leur colère sur leur bienfaiteur. Ce poème contient deux références au *desengaño* :

« Raer tiernas orejas con verdades  
mordaces, ¡ oh Licino !, no es seguro :  
si desengañas, vivirás obscuro,  
y escándalo serás de las ciudades.

No las hagas, ni enojos, las maldades,  
ni mormures la dicha del perjurio :  
que si gobierna y duerme Palinuro,  
su error castigarán las tempestades.

El que, piadoso, desengaña amigos  
tiene mayor peligro en su consejo  
que en su venganza el que agravioó enemigos.

Por estos a la maldad y al malo dejo.  
Vivamos, sin ser cómplices, testigos;  
advierta al mundo nuevo el mundo viejo. »

<sup>134</sup> Cf. première partie, paragraphe 1.1.1.

<sup>135</sup> BL 6 / R 57.

<sup>136</sup> BL 94 / R 70.

L'idée est que le temps se chargera de détromper les hommes dans l'erreur, alors que ceux qui se risqueraient à les en faire prendre conscience se heurteront à leur hostilité. Paradoxalement, alors que la métaphore de la lumière occupe une place importante dans les définitions du *desengaño*, la première occurrence du verbe « desengañar » est reliée à l'adjectif « obscuro ». Cette particularité a pour effet de montrer à quel point la situation contre laquelle met en garde la voix poétique est contraire à l'ordre humain des choses, choquante, alors même que le sonnet conseille de ne pas lutter contre elle. En effet, dans le contexte de la morale qu'évêdienne, qui se place dans la suite d'une certaine forme de stoïcisme, considérer comme choquante une situation n'implique pas de se dresser contre elle, mais parfois, comme ici, de tenter de s'en accommoder. Cependant, ce point de vue n'est vrai que dans le cadre de la fiction poétique : en conseillant à Licino de s'accommoder d'une situation qu'elle critique, la voix poétique incite ses allocutaires secondaires à ne pas la reproduire, à accepter les tentatives de *desengaño* que d'autres pourraient mettre en œuvre pour eux. Remarquons aussi que les deux références au *desengaño* sont faites par l'intermédiaire du verbe « desengañar », ce qui donne une image de l'action de la voix poétique en train de donner des conseils. C'est donc, dans ces vers, cette action qui est mise en échec, le *desengaño* en lui-même, comme concept plus général, ne pouvant être fondamentalement remis en cause. Néanmoins, on a bien affaire ici à une limite du *desengaño*. Précisons que nous verrons, lors de l'analyse du sonnet *El escarmiento*, une référence à des *escarmientos* qui ne fonctionnent pas non plus pour leurs destinataires premiers, mais en viennent à constituer des *escarmientos* pour les allocutaires du poème.

Citons, en conclusion, un passage du poème « Cuando esperando está la sepultura »<sup>137</sup> (vv. 5-8) :

« Disculpa tiene, Fabio, mi locura,  
si me quieres creer escarmentado :  
probé la pretensión con mi cuidado,  
y hallo que es la tierra menos dura. »

Au vers 6, apparaît le participe passé « escarmentado », et il est important de constater que le processus de l'*escarmiento* apparaît donc finalement ici comme résolu. Cette fin est d'ailleurs ce qui apporte à la voix poétique la relative sérénité qu'elle prétend, dans ce sonnet, tirer de la vie aux champs. De ce point de vue, il apparaît que la voix poétique prétend être dans un état qui correspond à celui de l'homme sorti du *desengaño*. Cependant, aucun terme proche de *desengaño* n'est utilisé dans ce sonnet, car, pensons-nous, l'intérêt de celui-ci est de souligner le processus de l'*escarmiento*, même terminé, dans le but de permettre à l'allocutaire de le

<sup>137</sup> BL 124 / R 102.

suivre également. En tant qu'état de conscience qui correspond à une situation établie, le *desengaño* a moins d'intérêt, pour la rhétorique moralisatrice, que l'*escarmiento*, dont la mention évoque tout le cheminement qui aboutit à la prise de conscience morale.

Sur le plan strictement lexical, et non plus thématique, l'alliance des deux mots « escarmiento » et « desengaño » est finalement rare dans la poésie morale québécoise : elle n'apparaît que deux fois, dans la *silva El escarmiento*<sup>138</sup>, et dans le sonnet « ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas [...] ! »<sup>139</sup>. De ce poème, citons le dernier tercet, où la voix poétique commence par adresser aux cordages et aux antennes du début, présentés comme des symboles devant lesquels prier :

« Premiad con mi escarmiento mis congojas;  
 usurpe al mar mi nave muchas naves;  
 débanme el desengaño los pilotos. »

Dans ces trois vers, sont réunis les deux termes, dont nous avons dit qu'ils étaient en lien étroit, « escarmiento » et « desengaño ». De plus, le sixième accent des vers en question contient précisément les deux mots qui nous occupent. Or, ces deux termes sont associés ici à des récompenses, « escarmiento » étant complément de moyen du verbe « premiar », et « desengaño », complément d'objet direct de « deber ». Dans les deux cas, l'idée est celle d'un bienfait obtenu, soit par la voix poétique en récompense de ses souffrances, soit par les marins à venir, au vu de l'expérience prétendument vécue par la voix poétique. Toutefois, les deux notions, d'*escarmiento* et de *desengaño* ne sont, bien sûr, pas mises sur le même plan : l'*escarmiento* demeure ici le résultat d'un long et douloureux processus, alors que le *desengaño* est un état que l'on peut atteindre plus facilement, puisque les « pilotos » de ces vers n'ont à subir aucune souffrance pour atteindre cet état de sagesse. Pourtant, le mécanisme par lequel la voix poétique prétend les faire accéder à cette connaissance revient en fait à l'*escarmiento* que nous appelions plus haut « indirect », issu de l'observation de l'expérience d'autrui. Il nous apparaît donc que, si l'*escarmiento*, en tant que processus particulièrement douloureux, se prête bien à l'expression poétique, il est très étroitement lié au mécanisme du *desengaño*.

De l'étude de ces deux termes dans la *silva El escarmiento*, on en vient à tirer la même conclusion : l'extrême proximité des deux concepts, et le caractère plus mobile, et donc poétiquement plus intéressant, de l'*escarmiento*. Dans la *silva* en question, le terme « desengaño » apparaît une fois, lorsque la voix poétique affirme :

<sup>138</sup> BL 12.

<sup>139</sup> BL 7 / R 59.

« [...] son mis desengaños jueces » (v. 52)

Quant au terme « escarmiento », il apparaît, lui ou le participe qui lui est lié, à trois reprises : lorsque la voix poétique conseille à l'allocutaire :

« [i] detén el paso y tu camino olvida,  
y el duro intento que te arrastra, deja,  
mientras vivo escarmiento te aconseja ! » (vv. 14-16)

lorsqu'elle évoque :

« estas no escarmentadas y deshechas  
velas, proas y popas » (vv. 34-35)

et lorsqu'elle avoue :

« Fue tiempo que me vio, quien hoy me llora,  
burlar de la verdad y de escarmiento » (vv. 43-44).

Dans les deux premiers cas, le *desengaño* et l'*escarmiento* sont représentés comme des éléments capables de rendre une sentence morale : ils jugent l'allocutaire (« jueces »). Cependant, de ces deux cas, seul le nom « escarmiento » est sujet grammatical de la phrase. Cette particularité, en plus de la triple répétition de ce terme, nous amène à confirmer la plus grande importance du concept d'*escarmiento* par rapport au *desengaño*. Ce dernier n'est finalement que le produit d'un passage par la rupture d'une situation à une autre, alors que l'*escarmiento* connote un processus bien plus long et plus complexe. Pour cette raison, il est logique que ce dernier terme soit mis, au vers 44, sur le même plan que « la verdad », valeur qui se place au plus haut dans l'échelle que dessinent les propos de la voix poétique qu'événienne. Inversement, il est aussi logique que les lambeaux issus des naufrages soient définis, dans le cadre de leur critique, comme « no escarmentad[o]s ». Enfin, peut-être est-il aussi intéressant de lire le possessif, dans « mis desengaños » (v. 52), comme l'illustration de la proximité assez facile à atteindre avec le *desengaño*, alors que l'association de la voix poétique à l'*escarmiento* impliquerait la mise en place de stratégies énonciatives plus complexes, telles que celle qui consiste à prétendre faire parler une entité morte, abstraite.

D'une manière plus générale, le mécanisme complexe de l'*escarmiento* prime souvent sur la rupture plus franche que constitue le *desengaño*. D'autre part, l'*escarmiento* répond assez bien aux constantes évoquées plus haut en matière de temporalité et de lien à ses causes. Reste maintenant à confronter cette méthode d'étude du mécanisme de l'*escarmiento* à un poème en particulier, « Cuando la Providencia es artillero »<sup>140</sup>, pour le rôle central qu'y joue l'*escarmiento*.

---

<sup>140</sup> BL 101 / R 77.

### 1.3-Analyse du sonnet Al incendio de la plaza de Madrid,...

Le sonnet qui exprime de manière la plus évidente la présence et l'utilisation de l'*escarmiento* est sans nul doute le poème *Al incendio de la plaza de Madrid, en que se abrasó todo un lado de cuatro* :

« Cuando la Providencia es artillero,  
no yerra la señal la puntería;  
de cuatro lados la centella envía  
al que de azufre ardiente fue minero.

El teatro, a las fiestas lisonjero,  
donde el ocio alojaba su alegría,  
cayó, borrando con el humo el día,  
y fue el remedio al fuego compañero.

El viento que negaba julio ardiente  
a la respiración, le dio a la brasa,  
tal, que en diciembre pudo ser valiente.

Brasero es tanta hacienda y tanta casa;  
más agua da la vista que la fuente:  
logro será, si escarmentado pasa. »

La présence de l'*escarmiento* est explicite dans ces vers, mais nous allons voir que les modalités d'expression qu'il implique y sont particulièrement complexes, et, donc, tout particulièrement dignes d'étude.

Ce poème, selon Alfonso Rey<sup>141</sup>, fait référence à l'incendie d'un théâtre sur la Plaza Mayor de Madrid, le 7 juillet 1631, et Blecua évoque la même date<sup>142</sup> pour ce fait divers, que la voix poétique incite à interpréter comme le châtement des erreurs morales des Madrilènes. Chacun des deux quatrains illustre en une phrase l'accident et le premier tercet, coïncidant aussi avec l'unité d'une phrase, apporte un détail supplémentaire : l'activité destructrice du vent, dont la force est présentée comme étonnante pour la saison. A lui seul, le dernier tercet, en accord avec l'esthétique de la chute propre à la forme du sonnet en général, propose une interprétation de l'événement comme *escarmiento*. Après avoir replacé la modalité d'*escarmiento* présente ici dans le cadre des définitions que nous avons mises en place précédemment, nous chercherons à montrer comment la nature de l'*escarmiento* comme processus est particulièrement mise en valeur dans ce sonnet.

Ont d'abord été distingués trois types d'*escarmiento*, selon que celui-ci était issu directement de l'action du sujet, indirectement de son châtement, ou indirectement d'une observation. Dans le sonnet « Cuando la Providencia... », c'est la troisième modalité qui est

<sup>141</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía moral (Polimnia)*..., *op. cit.*, p. 234, note 9.

<sup>142</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa*..., *op. cit.*, p. 72.

employée. La voix poétique est en effet présente en tant que témoin d'un événement passé advenu à d'autres : aucune forme à la première personne n'est employée. Quant à l'aspect passé de l'événement, s'il est évident dans les deux strophes centrales (passés simples « cayó », v. 7 ; « fue », v. 8 ; « dio », v. 10 et « pudo », v. 11 ; imparfait « negaba », v. 9), il est nié dans la première et la dernière strophe par des présents de l'indicatif (« envía », v. 3 ; « es », v. 12 et « da », v. 13), qui ont pour fonction de faciliter la réflexion du destinataire du poème sur l'incendie, en actualisant ce dernier. L'observation de l'erreur se fait donc au présent, dans le but de rendre l'*escarmiento* plus efficace. Cependant, contrairement à ce à quoi on aurait pu s'attendre, la voix poétique ne met pas en place de référence à sa propre présence lors de cet accident : l'incendie lui-même est, certes, évoqué au présent, mais le processus de vision de cet incendie par la voix poétique n'est pas du tout exprimé, il est donné pour acquis, logique. Il s'agit là d'une particularité (dans la mesure où elle diffère des cas des autres poèmes, évoqués plus haut, notamment BL 6, 7, 40 et 65) et elle a un sens : le fait de passer sous silence le processus d'observation nécessaire à ce type d'*escarmiento*, actualise en fait l'événement, comme le font les emplois du présent de l'indicatif. Les deux processus distincts, que sont les références au présent de l'indicatif et l'absence de référence à la vision même du sujet poétique, s'unissent en réalité, puisqu'ils visent à réduire la distance entre l'événement et le destinataire du poème, afin de favoriser son édification morale. Ici, l'*escarmiento* indirect issu de l'observation reste évidemment lié à ce processus mais se présente sous la forme particulière de l'actualisation de l'événement. Une constante avait été énoncée plus haut : le lien entre référence indirecte à l'*escarmiento*, observé par le sujet, et référence à l'erreur : cette constante est respectée dans le sonnet qui nous occupe, puisque cette erreur y est actualisée.

L'autre distinction importante entre divers types d'*escarmiento* est celle qui définit quelle utilisation de la temporalité implique la prise de conscience du caractère mauvais d'un comportement. Dans ce sonnet, l'actualisation de l'événement implique que celui-ci soit rapporté non seulement grâce à des temps du passé mais aussi à travers le présent de l'indicatif. Le lecteur commence donc par se demander s'il doit comprendre l'événement comme présent pour la voix poétique, celle-ci conseillant de s'en souvenir plus tard, ou comme passé, la voix poétique évoquant alors le processus de l'*escarmiento* comme achevé au moment où elle s'exprime. C'est le dernier vers qui donne une première solution : le futur « será » du vers 14 conduit à penser que l'événement est à considérer comme présent, le processus de l'*escarmiento* étant donc à venir. Ainsi, la voix poétique au moment de l'expression du contenu de ces vers, se projetterait dans un futur d'où elle sait qu'un lecteur se

souviendra, pour adopter une conduite morale conforme aux normes québécoises, de l'événement qu'elle rapporte dans ce but. Cependant, l'incendie est bien rapporté au départ comme passé, et actualisé au présent seulement dans un second temps. Cette actualisation se fait grâce au passage de la référence à l'incendie lui-même, dans le premier quatrain, à l'évocation des ruines qui en résultent, dans les trois strophes suivantes. Si c'est par la description d'un incendie que commence le sonnet<sup>143</sup>, c'est en fait le spectacle des murs calcinés qui prévaut dans la plus grande partie du texte. Un événement passé (l'incendie) subit donc ici une distorsion (le passage à l'évocation de son résultat) pour être rapporté au présent, dans le but de favoriser une prise de conscience future qu'imagine la voix poétique. La conséquence est la relation intense, dans ce sonnet, entre les trois domaines de la temporalité : passé, présent et futur, ce qui permet à l'édification morale de prétendre à une dimension universelle.

Intéressons-nous maintenant à la façon dont une des caractéristiques particulière de l'*escarmiento* est mise en valeur ici : son caractère d'action en cours, de processus appelé à se dérouler sur une longue période de temps. Nous allons en effet montrer que ce sonnet vise à représenter l'incendie comme une action longue et en cours, alors que celui-ci est un événement assez rapide et brutal. Un des moyens mis en œuvre pour atteindre ce but est le passage de la description de l'incendie à proprement parler (rapportée dans le premier quatrain) à celle des ruines auxquelles il donne naissance (dans les trois strophes suivantes), qui sont, elles, des éléments dont la permanence dans le temps est plus grande que celle de l'événement lui-même.

Cependant, d'autres distorsions sont nécessaires pour donner l'impression que cet incendie se prolonge sur toute la durée du poème, jusqu'au présent de « *Brasero es tanta hacienda y tanta casa* » (v. 12). Le but serait de représenter l'incendie comme un événement qui occupe une longue durée pour mieux décrire, en parallèle, une autre action impliquant un déroulement sur un long laps de temps : l'*escarmiento*, dont l'aspect de processus serait ainsi souligné. Comme précédemment, les distorsions apparemment appliquées aux constantes générales sont en fait des variations dont le but est de servir mieux encore les constantes en question.

Le passé simple «cayó», mis en valeur par sa place au début du vers 7, donne l'impression d'une action rapide puisque ce temps décrit généralement une action finie dans le

---

<sup>143</sup> Remarquons que c'est également à cet incendie que fait référence le titre.



passé. Cependant, il est immédiatement suivi du participe présent « *borrando* », qui décrit une action en cours. Comment comprendre, alors, la temporalité exprimée dans ce vers 7 ? Sans doute faut-il la voir comme dissociant deux éléments : la chute d'une partie des cloisons du théâtre, qui se fait brutalement, et l'ensemble des éléments qui l'accompagnent, dont une de ses conséquences, le nuage de fumée et de poussière dégagé. Ainsi, l'incendie donne l'impression de se prolonger, dans la mesure où il est décomposé en plusieurs événements, dont la chute de ces murs fait partie. Quant à deux autres passés simples du sonnet, « *fue* », aux vers 4 et 8, ils sont aussi liés à l'inscription de l'incendie dans une longue période temporelle. D'abord, ils sont à relier par leur forme identique, par leur place dans le dernier vers de chaque quatrain et par leur place dans une syllabe non accentuée prosodiquement, dans deux hendécasyllabes saphiques. D'autre part, ils décrivent tous deux une transformation fondamentale dans l'état de la chose décrite : le théâtre devient « *[minero]* de azufre ardiente » et le vent, remède qui aurait pu dissiper la fumée, devient « *[compañero]* *[de]* *l* fuego ». Or, ces deux transformations débouchent sur la dernière forme, connue dans ce sonnet, des choses décrites. Dans le cadre de la fiction poétique, le théâtre ne sera plus jamais rien d'autre que « *[minero]* de azufre ardiente », puisque son dernier état, « *Brasero* », rejoint cette description, et le vent sera toujours associé, à propos de cet événement, à ce qui aura attisé le feu. En quelque sorte, les deux passés simples « *fue* » inscrivent donc l'événement décrit dans la durée. Le cas du passé simple « *dio* » (v. 9) est un peu différent : son aptitude à décrire une action finie dans le passé, qui donne une certaine impression d'accomplissement et de rapidité, est contrebalancée par le verbe à l'imparfait de l'indicatif « *negaba* », au vers précédent, dont « *el viento* », sujet de « *dio* », est complément, ce qui relie étroitement les deux verbes. Enfin, la forme « *pudo* » équivaut à un subjonctif plus-que-parfait, rejoignant les autres passés simples de ce sonnet qui, de manière un peu paradoxale, participent finalement à l'inscription de l'incendie décrit dans une temporalité longue, qui facilite sa transformation en *escarmiento*, puisque cette dernière doit aussi résulter d'un long processus.

En parallèle à ces considérations, il est intéressant d'étudier certains aspects de la composition de ce sonnet, qui s'articule autour de quatre phrases, coïncidant exactement avec chacune des strophes. Ce respect d'une convention formelle se double d'une stratégie stylistique opposée à ce cloisonnement et ayant pour but, au contraire, de relier entre elles ces phrases séparées, dans le but de décrire l'incendie comme un processus que sa relative amplitude dans le temps pourrait rapprocher de l'*escarmiento*. Le dernier vers du premier quatrain, « *al que de azufre ardiente fue minero* », est la subordonnée relative, complément d'objet indirect du verbe « *envía* ». Or, le relatif « *al que* » n'a pas d'antécédent mais désigne

le théâtre, cité en tout début du vers qui suit immédiatement celui-ci. D'un point de vue du sens, il est en effet logique que le théâtre soit rapproché, dans l'évocation de l'incendie, d'une mine de soufre ardent. Le premier et le deuxième quatrain, s'ils sont séparés formellement par le fait qu'ils constituent deux unités syntaxiques distinctes (les deux premières phrases du sonnet), sont ainsi rapprochés par le sens et la grammaire, dans la mesure où le relatif du premier quatrain annonce un élément du deuxième.

De la même façon, un lien étroit est créé entre le deuxième quatrain et le premier tercet. Des deux propositions indépendantes coordonnées qui constituent le deuxième quatrain, la deuxième a pour sujet le groupe nominal « el remedio », dont « compañero » est attribut. Du point de vue du sens, ce sujet et son attribut sont à relier au sujet de la proposition constituant la strophe suivante : « El viento ». Ainsi, trois éléments, le remède, le compagnon qui vient en aide au feu en l'avivant et le vent sont une seule et même réalité. Finalement, de même que le dernier vers du premier quatrain contenait une référence directe au mot « teatro » ouvrant le deuxième quatrain, le dernier vers du deuxième quatrain contient deux références directes au mot « viento » qui ouvre à son tour la troisième strophe.

De même également, la fin du premier tercet est étroitement reliée au tout début de la strophe suivante. Le vers 10 se termine en effet sur le mot « brasa », alors que le vers 12 s'ouvre sur le terme, dérivé de « brasa », « Brasero ». Ce retour d'un dérivé relie de manière significative les deux tercets, dans la mesure où les deux isolexismes morphologiques se suivent<sup>144</sup>. La rime du vers 12 est, de plus, une rime en « -asa » et renvoie donc à « brasa » au vers 10. Il faut préciser qu'une modulation intervient par rapport aux deux cas précédents, dans la mesure où le lien part, pour les tercets, de l'avant-dernier vers du premier tercet (et non du dernier) pour aboutir au premier vers du suivant. Cette modulation est à relier au fonctionnement général du sonnet, qui veut que la fin du poème introduise une variation par rapport à son commencement.

Le verbe « pasa », qui clôt le sonnet et rime avec « brasa » (v. 10) et « casa » (v. 12), conclut parfaitement le sonnet et la structure qui le compose : il s'agit bien de « passer » d'une strophe à l'autre, même si elles semblent isolées, pour décrire l'incendie et ses conséquences comme un processus en cours, une action qui semblerait s'étirer dans le temps, aussi bien au moment où elle se passe que dans la mesure où elle demeure dans la mémoire. Cette unité de

<sup>144</sup> Cela n'est pas le cas de la strophe 1 et de la strophe 3, raison pour laquelle la répétition de l'adjectif « ardiente » n'a pas cette portée dans la constitution de la structure du poème. Précisons que cette répétition de « ardiente » est évidemment porteuse de sens : l'incendie est décrit dans toute sa dimension destructrice, le champ lexical de la chaleur (« centella », v. 3, « fuego », v.8, « brasa » et « Brasero » v. 10 et 12, et « ardiente » v. 4 et 9) venant appuyer cette description.

l'incendie, ainsi constitué comme processus, est alors tout naturellement appelée à subir le processus de transformation mentale, qui en fera un *escarmiento*. L'achèvement de ce processus mental auquel incite la voix poétique est qualifiée par cette dernière de « logro », mot mis en relief au début du dernier vers du sonnet. D'après Corominas<sup>145</sup>, on peut prendre l'infinitif dérivé de ce terme dans le sens de « gozar el fruto de una cosa », acception à partir de laquelle « se pasa, con leve transición, a "aprovecharse o valerse de algo", como *lograr la ocasión, el tiempo*, etc. ». Il s'agirait ici de mettre à profit la leçon offerte par l'incendie mais aussi, en référence à la deuxième définition, de mettre plus simplement à profit l'incendie lui-même. Cette transformation en *escarmiento* est soulignée par la place du verbe « será » sous le premier accent prosodique du vers final du sonnet. Remarquons aussi que le *logro* est à la fois celui de l'anecdote, rapportée par le poème, et le poème à proprement parler. En effet, le mot désigne aussi bien la réussite de l'événement, qui se transforme en souvenir porteur de valeurs morales louables, que la réussite du poème lui-même, dans la mesure où il permet cette transformation. En effet, si, au vers 14, le verbe « será » a bien sûr le même sujet que « pasa », ce sujet commun n'est pas exprimé : il pourrait vraisemblablement être un terme tel que « el incendio » du titre, ou « tanta hacienda y tanta casa », mais il pourrait tout aussi bien demeurer un indéfini désignant à la fois l'événement et, comme sujet du seul verbe «será», le sonnet qui en fait le récit. S'il illustre donc les classifications proposées plus haut, en termes de temporalité et du rapport du sujet à l'événement, ce poème traite le mécanisme de l'*escarmiento* à travers un point de vue particulier, qui souligne le processus en cours. Comme souvent chez Quevedo, le but d'édification morale conduit à des variations dans les constantes d'écriture. Cependant, répétons-le, ces constantes d'écriture n'ont en fait de sens que dans la mesure où elles servent un propos poétique. De ce point de vue, il est logique que des distorsions puissent être apportées aux constantes stylistiques, sans remettre en question leur inscription dans le propos général d'édification morale, au contraire.

#### 1.4-Analyse du poème *El escarmiento*<sup>146</sup>

Il nous importe maintenant, toujours dans le but d'étudier la présence et les variations des constantes d'écriture liées au mécanisme de l'*escarmiento*, d'étudier le poème qui porte ce titre. À son sujet, Mercedes Blanco écrit qu'il s'agit de « l'épithaphe d'un vivant »<sup>147</sup> : en

<sup>145</sup> Joan Corominas, José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano...*, op. cit..

<sup>146</sup> BL 12.

<sup>147</sup> Mercedes Blanco, « L'épithaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo », in *Les formes brèves, actes du colloque international de La Baume-Les-Aix, 26-27-28 novembre 1982, organisé par Benito Pelegrin, Études hispaniques 6, 1984, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, p. 181.*

effet, la voix poétique s'y décrit comme morte et prodigue ainsi des conseils à son allocutaire. Cette *canción* présente aussi l'intérêt de centrer explicitement le texte poétique sur le sujet qui nous occupe ici : dès le titre, en effet, et dès le dernier vers de la première strophe, le terme « escarmiento » est employé. Nous étudierons ici, comme pour les poèmes déjà évoqués, la source de l'*escarmiento* et le traitement de la temporalité qu'elle implique, mais aussi la notion de péché. Le but de l'*escarmiento* a en effet été défini plus haut comme étant d'éloigner le sujet du péché : qu'entend-on alors par « péché » ? Seront aussi nécessairement abordées ici la question de la définition même de l'*escarmiento*, ainsi que la notion de mémoire, en tant qu'élément qui permet la constitution et la permanence de l'*escarmiento*.

En ce qui concerne la source de l'*escarmiento*, elle est identifiée dans ce poème à la voix poétique. Celle-ci se baptise en effet dès la fin de la première strophe « vivo escarmiento » (v. 16), et les nombreuses occurrences de la première personne du singulier (v. 19 : « mi espíritu » ; v. 20 : « mi propio cuerpo »...) montrent que c'est bien la voix poétique elle-même qui est ainsi qualifiée. La métaphore filée par le poème est celle d'un corps mort aux apparences trompeuses du monde, mais pas encore libéré par une mort physique. Ce corps demeure donc prison pour l'âme qui l'habite, nous y reviendrons, dans la mesure où celle-ci a conscience de l'erreur fondamentale que constitue tout goût pour la vie terrestre.

Quant au traitement de la temporalité, il est, d'une manière générale, caractérisé par l'utilisation principale du présent. En effet, la voix poétique prétend parler au présent, à un allocutaire qui se trouve avec elle, et évoque sa situation actuelle ; en outre, les formes verbales au présent de l'indicatif sont extrêmement nombreuses. Cependant, cette situation est évoquée comme étant le fruit d'erreurs passées, vers lesquelles la voix poétique se tourne pour les rappeler. Le futur est lui aussi invoqué dans ce texte, à la fin du poème, pour que l'allocutaire applique l'*escarmiento* à la fois évoqué et constitué par la voix poétique (vv. 113-128) :

« Tú, pues, ¡oh caminante!, que me escuchas,  
si pretendes salir con la victoria  
del monstruo con quien luchas  
harás que se adelante tu memoria  
a recibir la muerte,  
que, obscura y muda, viene a deshacerte.  
No hagas de otro caso,  
pues se huye la vida paso a paso,  
y, en mentidos placeres,  
muriendo naces y viviendo mueres.  
Cánsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte  
en adquirir riquezas y tesoro;

que últimamente el tiempo ha de heredarte,  
y al fin te dejarán la plata y oro.  
Vive para ti solo, si pudieres;  
pues sólo para ti, si mueres, mueres. »

Sont ainsi citées quatre formes futures : les futurs de l'indicatif « harás » (v. 116) et « dejarán » (v. 126) ; la forme future « ha de heredarte » (v. 125) et le futur du subjonctif « pudieres » (v. 127). Il est remarquable que la version variante à celle-ci<sup>148</sup> se termine également sur une projection dans le futur de l'allocutaire (vv. 127-142) :

« Tú, pues, ¡oh caminante!, que me escuchas  
si quieres escapar con la victoria  
del mundo, con que luchas,  
manda que salga lejos tu memoria  
a recibir la muerte,  
que viene cada punto a deshacerte;  
no hagas de ti caso,  
pues ve que huye la vida paso a paso,  
y que los bienes de ella,  
mejor los goza aquél que más los huella  
cánsate ya mortal de fatigarte  
en adquirir riquezas y tesoros,  
que últimamente el tiempo a de heredarte,  
y al fin te han de dejar la plata y oro.  
Vive para ti solo si pudieres,  
pues sólo para ti, si mueres, mueres. »

Dans cette version, la notion de futur est exprimée par les deux formes « a de heredarte » (v. 139) et « han de dejar » (v. 140), ainsi que par le futur du subjonctif « pudieres » (v. 141). Dans la version variante comme dans la version principale, l'expression « viene [...] a deshacerte » présente la fin du texte comme tournée vers le futur. De la version principale en particulier, rappelons les vers 116 à 118 :

« harás que se adelante tu memoria  
a recibir la muerte,  
que, obscura y muda, viene a deshacerte. »

La tournure de sens futur « viene a deshacerte » y est annoncée par le verbe futur « harás », et par le verbe de sa complétive, « adelantarse », qui est au subjonctif et dont le sémantisme dit aussi le mouvement vers l'avant. Enfin, les deux prépositions « a » (vv. 116 et 118) complètent ce tableau. De même, pour la version variante, rappelons les vers 130 à 132 :

« manda que salga lejos tu memoria  
a recibir la muerte,  
que viene cada punto a deshacerte »

L'expression « viene [...] a deshacerte » est complétée, ici, par le subjonctif de la complétive « que salga », par le sémantisme de l'adverbe de lieu « lejos », et par les deux prépositions

<sup>148</sup> Une version variante à celle que présente Blecua est proposée dans l'édition Aguilar : Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas (estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía)*, Madrid, Aguilar, 1967 (sexta edición), t. II (obras en verso), pp. 52 et suivantes.

« a ». L'une comme l'autre, les deux versions de ce poème présentent dont la particularité d'une temporalité de la fin du poème tournée vers le futur, ce qui est tout à fait logique dans le cadre de l'*escarmiento*. En effet, après avoir décrit une situation présente, issue d'erreurs passées, à l'allocutaire, la voix poétique demande que l'*escarmiento* joue son rôle, celui d'assurer la permanence dans le temps (dans le futur) de la bonne conduite morale.

Demandons-nous maintenant quelle est la teneur de cette bonne conduite morale d'après le poème, c'est-à-dire quelle conception du péché est induite par cette *canción*. À travers ce que la voix poétique dit ne plus faire, il est facile de dresser un tableau des activités et dispositions d'esprit assimilées à des péchés. Ainsi, au vers 44, la voix poétique se décrit dans le passé comme en train de « burlar de la verdad y de escarmiento » : nous reviendrons plus loin sur la coordination établie entre les noms « verdad » et « escarmiento » ; ce qui nous intéresse ici est l'allusion au manque de sérieux comme source de péché, puisque c'est bien ici l'absence de considération pour la vérité qui est assimilée à un péché. De plus, à travers le verbe « burlar », le rire, traditionnellement associé à une dimension diabolique, joue bien ici ce rôle de preuve du caractère amoral d'une action.

Plus loin, au vers 56, la voix poétique affirme « desprecio la ambición de lo presente ». Accorder trop de valeur à la vie terrestre (« lo presente ») est ainsi assimilé à un péché, en accord avec l'idée chrétienne que ce monde n'est qu'un pis-aller à subir dans l'attente d'un monde meilleur dans l'Au-Delà. C'est dans cette optique qu'il peut être intéressant de souligner le rapprochement qui a lieu, à travers les deux versions du poème, entre « mundo » (v. 129 de la version variante) et « monstruo » (v. 115 de la version principale). En effet, alors que la version principale de *El escarmiento* évoque dans ses derniers vers, en s'adressant au destinataire prétendu du texte, « el monstruo con quien luchas », la version variante cite « el mundo, con quien luchas ». S'il ne s'agit évidemment pas là d'établir un rapport de stricte identité entre les deux notions, il reste néanmoins certain qu'un rapprochement est à faire. Ce rapprochement est porteur de sens, dans la mesure où il confirme les valeurs morales exprimées dans le vers 56 : la vie terrestre, qu'elle soit qualifiée de « lo presente » ou de « el mundo »<sup>149</sup>, est à rapprocher du monstre, de l'anormal, de ce qui fait peur et, donc, à aborder avec une très grande méfiance. Dans le vers 56, le choix du terme « ambición » rappelle aussi beaucoup plus simplement le péché d'orgueil, évidemment critiqué dans le corpus des poèmes moraux de Quevedo. Certes, ce propos n'est pas celui de ce vers précis, qui met en garde

---

<sup>149</sup> Nous y reviendrons dans la deuxième partie (note 804).

contre les tentations de la vie terrestre en général, mais la notion d'ambition est bien présente, et, donc, critiquée, même secondairement.

Aux vers 59 et 88, c'est l'espérance, c'est-à-dire, ici, l'excès d'espoir, qui est assimilé à un péché dont il est louable de s'être éloigné :

« No llo ro lo pasado,  
ni lo que ha de venir me da cuidado;  
y mi loca esperanza, siempre verde,  
que sobre el pensamiento voló ufana,  
de puro vieja aquí su color pierde,  
y blanca puede estar de puro cana. » (vv. 57-62)

« No solicito el mar con remo y vela,  
[...]  
ni a Fortuna me entrego,  
con la codicia y la esperanza ciego,  
por cavar, diligente,  
los peligros precisos del Oriente » (vv. 81 et 87-90)

Évidemment, il n'est pas question ici de la vertu chrétienne de l'Espérance, mais d'une manière de désigner le désir jamais assouvi, de conquêtes notamment. C'est ce qu'on comprend grâce à l'association de l'adjectif « loca » au substantif « esperanza » (v. 59). Au vers 88, le groupe nominal « la esperanza » est coordonné au groupe nominal « la codicia ». Or, la convoitise étant un péché, il est logique de conclure de cette association la représentation de cette forme d'espérance comme moralement fautive<sup>150</sup>.

Pécher est alors, d'une part, se moquer de la réalité et, d'autre part, accorder trop d'importance aux choses terrestres, trop attendre d'elles. Ces deux versants peuvent apparaître comme contradictoires au premier coup d'œil : le réel serait à la fois à prendre au sérieux et à déconsidérer. Évidemment, tel n'est pas le cas : il faut plutôt comprendre l'*escarmiento*, dispensé ici, comme une leçon visant à faire observer la plus grande mesure possible dans le rapport au réel. C'est sur cette notion de mesure que se fonde alors celle de péché : si mépriser la vérité, au point de se moquer de la réalité, est critiquable, lui accorder une importance, telle qu'elle devienne source d'espérance au même titre que les choses divines, est tout aussi mauvais d'un point de vue de la morale quévédienne. La question devient alors, non plus

<sup>150</sup> Cette référence à une espérance (« esperanza ») distincte de la vertu chrétienne d'Espérance et, contrairement à elle, vue comme un péché, ne se trouve pas uniquement dans ce poème. Elle est notamment présente dans le sonnet BL 109 / R 86, dont le dernier tercet célèbre ainsi la méfiance vis-à-vis des trop grands espoirs :

« No puede estar sujeto a desventura  
quien teme el beneficio por afrenta ;  
quien tiene la esperanza por locura. »

De même, le premier tercet du sonnet BL 111 / R 91 décrit ainsi ce qui attend toute vie humaine :

« Llevada de engañoso pensamiento  
y de esperanza burladora y ciega,  
tropezará en el mismo monumento. »

Quant à la présence, dans la dizaine de poèmes qui nous occupe pour l'*escarmiento*, de cette notion d'espérance fautive, nous allons y revenir en détail.

« qu'est-ce que pécher ? » (car la réponse est « faire preuve de démesure »), mais « comment faire preuve de mesure ? ».

C'est à cette interrogation que répond le vers 80 de la *canCIÓN* : « si menos blando sueño, más seguro ». Il s'agit, si l'on peut dire, d'être réaliste dans son rapport au réel, la démesure étant tout ce qui excède la limite que ce poème s'emploie à définir. La limite à ne pas franchir est par exemple définie dans la sixième strophe de ce texte :

« No solicito el mar con remo y vela,  
ni temo al Turco la ambición armada;  
no en larga centinela  
 al sueño inobediente, con pagada  
 sangre y salud vendida,  
 soy, por un pobre sueldo, mi homicida;  
ni a Fortuna me entrego,  
 con la codicia y la esperanza ciego,  
 por cavar, diligente,  
 los peligros precisos del Oriente;  
no de mi gula amenazada vive  
 la fénix en Arabia, temerosa,  
ni a ultraje de mis leños aperebe  
 el mar su inobediencia peligrosa:  
 vivo como hombre que viviendo muero,  
 por desembarazar el día postrero.» (vv. 81-96)

Dans cette strophe, pas moins de six négations décrivent les ambitions de conquête et de pouvoir auxquelles il ne faut pas céder. Il est remarquable que la version variante conserve cette abondance de négations :

« No solicito el mar con remo y vela,  
ni temo el turco, la ambición armada;  
no, en larga centinela  
 soy un pobre sueldo mi homicida;  
ni a fortuna me entrego  
 de pasión loco y de esperanza ciego,  
 por cavar diligente  
 los peligros preciosos del Oriente;  
no de mi guía amenazada vive  
 la Fénix en Arabia temerosa;  
ni a ultraje de arado en sí recibe  
 la tierra, por ganancia codiciosa;  
no de envidiosos lloro todo el año  
 más el ajeno bien que el propio daño. » (vv. 97-110)

Ce point commun montre combien l'énumération des fautes à ne pas commettre constitue l'un des passages importants du poème, au point même d'être ce qui provoque le basculement vers la fin de la *canCIÓN*. En effet, c'est après le vers 94 (110 pour la version variante) que le poème se centre sur le thème de la mort, préparant ainsi le conseil final des deux derniers vers. Ce basculement est surtout visible dans la version principale du texte, si l'on s'intéresse notamment aux occurrences des deux mots « muerte » (et ses dérivés, les différentes formes du verbe « morir ») et « sepulcro » (et les deux mots proches : le participe « sepultado » et le



substantif « sepultura »). On compte avant le vers 94, soit en six strophes, cinq occurrences de ces termes (v. 18 : « sepulcro » ; v. 20 : « sepultado » ; v. 24 : « muerte » ; v. 32 « sepulcro » ; v. 49 : « muerte ») alors que ces mêmes termes sont cités onze fois en à peine plus de deux strophes à partir du vers 95 (v. 95 : « muero » ; v. 103 : « muerte » ; v. 108 : « sepultura » ; v. 111 : « muriendo » ; vv. 112 et 117 « muerte » ; v. 122 : « muriendo » et « mueres » ; v. 123 : « mortal » ; v. 128 « mueres » répété deux fois). Dans la version variante, le basculement est plus simplement marqué par le fait que le vers 111 constitue le début de la dernière et très longue phrase du poème, juste avant l'affirmation finale, constituée par la phrase qui débute au vers 127 par la formule conclusive « Tú, pues » et par le distique des vers 141-142.

Cependant, à bien d'autres occasions, ce poème cite directement le terme « escarmiento » (ou des dérivés très proches) : ce sont ces passages qu'il nous importe maintenant d'étudier, dans le but d'affiner encore la définition de l'*escarmiento*. Après le vers 16, le premier vers du poème à citer à nouveau un terme dérivé de « escarmiento » est le vers 34 ; avec le vers suivant, il assimile « estas no escarmentadas y deshechas / velas, proas y popas » à des « recuerdos despreciados » (v. 41). Dans ce cas, des objets désignés comme symboles de l'incapacité à comprendre l'*escarmiento* (« no escarmentadas ») sont à la fois, du fait de leur détérioration matérielle, des *escarmientos* eux-mêmes. En fait, si, en tant qu'objets personnifiés et actifs, ils n'ont pas tiré de leçon des erreurs qu'ils représentent, ils constituent, en tant qu'objets symboliques, des *escarmientos* pour la voix poétique. C'est dans la version variante que ce second statut est particulièrement exploité : y apparaît la notion de prise de parole de ces objets<sup>151</sup>, dont il est dit au vers 61 « me están al alma siempre dando voces ». Ainsi, l'*escarmiento* ne passe pas seulement par le moyen de la vision, il est également représenté ici, ce qui constitue une originalité de cette version, comme passant par une voix extérieure à la voix poétique.

Nous avons évoqué plus haut le vers 44 (« burlar de la verdad y de escarmiento ») comme porteur d'indications sur la notion de péché telle que la définit ce poème : il faut ici reprendre ce vers pour évoquer maintenant le lien qu'il noue entre « verdad » et « escarmiento ». Dans le vers 44, les deux termes « verdad » et « escarmiento » sont mis sur le même plan par la conjonction de coordination « y ». Ce qui définirait l'*escarmiento* serait donc ce lien fondamental avec la vérité : de même que ne pas pécher est lié au fait d'être

<sup>151</sup> Cette prise de parole est placée sous le signe de la contradiction, « dando voces » (v. 61) s'opposant à « mudas », « sin lengua y muertas » du vers précédent.

réaliste et mesuré, être *escarmentado* revient à connaître profondément la vérité. Quant à cette vérité, elle débouche sur le *desengaño*, dont nous avons déjà évoqué le lien avec l'*escarmiento* et dont la mention revient au vers 52 de la *canción* étudiée (et aux vv. 40 et 47 de sa variante) :

« Aun a la muerte vine por rodeos,  
que se hace de rogar, o da sus veces  
a mis propios deseos;  
más, ya que son mis desengaños jueces,  
aquí, sólo con migo,  
la angosta senda de los sabios sigo,  
donde gloriosamente  
desprecio la ambición de lo presente. » (version principale, vv. 49-56)

« Yo soy aquel mortal que por su llanto  
fué conocido más que por su nombre,  
[...]  
llaméme entonces Fabio;  
mudóme el nombre el desengaño sabio;  
y llamóme escarmiento;  
muy célebre habité, con ducle acento,  
de Pisuerga en la orilla, mas agora,  
canto mi libertad por mi silencio,  
el Lete me olvidó de mi señora,  
el Lete cuyas aguas reverencio;  
y así le ofrezco al santo desengaño  
mi voluntad por víctima cada año. » (version variante, vv. 33 et 34 puis 39-48)

Enfin, deux notions encore, en plus de son mauvais état physique et de son lien avec la vérité, définissent l'*escarmiento* : celle de chemin difficile à suivre et celle d'élément assurant une liberté plus grande au sujet. L'action par excellence à accomplir pour vivre *escarmentado* est citée au vers 54, avec une allitération en [s], : « la angosta senda de los sabios sigo ». L'allitération en [s] produit une harmonie imitative qui dit l'aspect tortueux et, donc, difficile à suivre, du chemin à emprunter, soulignant le propos de la *canción* : définir l'*escarmiento* comme ce à quoi on arrive non seulement par l'exemple mais aussi par l'effort. Quant à la notion de liberté, issue de l'adhésion à l'*escarmiento*, elle est surtout évoquée, dans la version principale, dans la fin de la septième strophe (vv. 97-112). Y apparaissent en effet des termes liés à la notion de liberté et de sa privation, comme la forme conjuguée « desate » (v. 102), le participe employé comme adjectif « anudada » (v. 104) et le substantif « prisión » (v. 106). C'est surtout dans la version variante à celle-ci que sont multipliées les références à cette question de la liberté : elles sont au nombre de six dans tout le poème, au nombre de quatre dans la fin de celui-ci. On trouve ainsi les termes : « libres » (v. 23) ; « libertad » (v. 44) ; « desate » (v. 116, comme dans la version principale au v. 102) ; « anudada » (v. 118, comme dans la version principale au v. 104) ; « cautiverio » (v. 120, qui renvoie à la « prisión » du v. 106 de la version principale) et « libertad » (v. 124). Si c'est le corps qui est ramené à

l'image d'une prison, suivant le *topos* littéraire bien connu, l'*escarmiento* est ici la source première de la libération, qui se réalise bien sûr de manière ultime dans la mort.

Reste maintenant à étudier ce qui permet à cet *escarmiento* d'atteindre une permanence dans le temps : en plus de l'objet littéraire concret constitué par le poème lui-même, il existe, au niveau de la fiction poétique, un recours au concept de mémoire, dont il est prétendu qu'il assure la réussite de l'*escarmiento*. La référence à ce recours, présenté comme nécessaire, se fait principalement dans la fin du poème, à l'envoi, lorsque la voix poétique donne des conseils précis à l'allocutaire. Un de ces conseils est : « harás que se adelante tu memoria / a recibir la muerte » (vv. 116-117) et il est remarquable que la version variante contienne le même mot « memoria » : « manda que salga lejos tu memoria / a recibir la muerte » (vv. 130-131). Le mouvement invoqué est celui d'une projection de l'esprit de l'allocutaire dans le futur, dans le but de faire d'une situation future (la mort) un événement connu comme passé, car déjà approché du fait de l'*escarmiento*. Textuellement, ce mouvement se traduit par le rejet au vers suivant de l'expression du but de ce mouvement (« a recibir la muerte »), dans une version comme dans l'autre.

Une autre référence à la notion de mémoire est le groupe nominal « recuerdos despreciados », qui constitue tout un vers de la version principale (v. 40). La convocation du souvenir est bien présente, avec un retour au sens étymologique de l'adjectif « despreciado », à savoir « déprécié, dont le prix apparaît comme moindre ». Dans la version variante, ces souvenirs ne sont pas nommés comme tels (on ne trouve pas de mot strictement synonyme de « recuerdos » dans les vers de la version variante) mais plutôt désignés dans leur aspect concret (« ropas » ; « velas » ; « grillos » ; « flechas »... entre les vv. 49 et 64). Simplement, ils sont désignés comme « prendas » au vers 59, sans que ce terme, qui dit par ailleurs la valeur de trophée des objets, constitue de référence directe à la notion de mémoire. Cette notion est en fait convoquée, dans la version variante, par l'adverbe de temps « siempre », au vers 61 (« me están al alma siempre dando voces ») : les symboles que constituent les objets décrits, par leur simple existence, assurent la permanence du message.

Inversement, l'absence de mémoire peut être souhaitable, quand il s'agit d'oublier des éléments qui font obstacle à la réalisation et à la permanence de l'*escarmiento*. Ainsi, la mémoire n'est pas une bonne chose en elle-même : si le souvenir aide à l'*escarmiento*, l'oubli peut aussi favoriser l'application de préceptes représentés comme moralement justes. C'est ce qui se passe au début du poème, dans ses deux versions, lorsque la voix poétique ordonne à l'allocutaire « tu camino olvida » (v. 14). De même, dans la version variante, les vers 45 et 46

traduisent la reconnaissance due au fleuve de l'oubli, dont la voix poétique dit qu'il lui a permis d'oublier l'amour et qui le loue pour cela : « el Lete me olvidó de mi señora, / el Lete cuyas aguas reverencio ». L'oubli est donc ce qui est à célébrer, car il permet de laisser de côté un élément qui divertit du droit chemin, que cet élément soit lui-même le chemin de l'errance, comme au tout début du texte, ou l'amour d'une créature terrestre, comme dans la version variante. L'étude de cette conception montre donc que le mécanisme de l'*escarmiento*, dans la logique de sa complexité générale, exige à la fois la mémoire du malheur et l'oubli de sa cause.

## 1.5-La récurrence d'un vocabulaire propre au mécanisme de l'*escarmiento*

Nous cherchons à montrer ici que l'*escarmiento* constitue, plus qu'un thème particulièrement complexe et important, un mécanisme de la poésie morale de Quevedo. Il est donc intéressant de constater qu'il existe tout un vocabulaire propre à ce mécanisme, ce qui prouve bien ce statut d'ensemble au fonctionnement complexe.

### 1.5.1-« (des)engaño » ; « error/-or » ; « esperanza »

Le terme fondamentalement lié au mot « escarmiento » est celui d'« engaño », ainsi que son contraire (« desengaño ») et ses dérivés (« desengañar », « desengañado »...). Dans la série de poèmes choisis, le terme « engaño », son contraire ou leurs dérivés apparaissent presque une dizaine de fois<sup>152</sup>. Remarquons que le mot « desengaño » est souvent valorisé implicitement, par le contexte, ou même, très explicitement, par l'adjectivation, comme c'est le cas dans la version variante de *El escarmiento* à travers les termes « sabio » (v. 40) et « santo » (v. 47).

Un autre terme proche de celui d'« engaño » et associé comme lui à la notion d'*escarmiento* est celui d'« error ». Même si elles apparaissent de manière moins fréquente que les dérivés de « engaño », les références lexicales directes à l'erreur sont importantes dans la mesure où c'est bien à une erreur première que l'on doit tout le processus de l'*escarmiento*. Dans le vers 5 du *salmo XXVIII*<sup>153</sup>, c'est le début de ce processus qui est explicitement décrit : « Ya del error pasado me arrepiento ». Avec le rejet dans le passé de cette situation d'erreur

<sup>152</sup> BL 38, v. 10 : « engaño » ; BL 40, v. 11 : « engaños » ; BL 6 / R 57 v. 13 : « engaños » ; BL 7 / R 59, v. 14 : « desengaño » ; BL 65 / R 28, v. 6 et 12 : « engaño » ; BL 12, v. 52 : « desengaños » et v. 40 et 47 de la version variante : « el desengaño sabio » et « el santo desengaño ».

<sup>153</sup> BL 40.

grâce à l'adverbe de temps « ya » et au participe employé comme adjectif « pasado », c'est bien à la prise de conscience que l'action passée est mauvaise et, donc, à rejeter, qu'il est fait référence. Dans le *salmo* XX<sup>154</sup>, le verbe « errar » lui-même est employé au subjonctif imparfait pour souhaiter la permanence de l'errance tant que des leçons n'ont pas été tirées des erreurs :

« Nunca tierra alcanzara; antes, violenta,  
mi nave errara, pues el puerto, breve,  
me trujo olvido a tantas devociones. » (vv. 12-14)

Erreur, errance et *escarmiento* sont donc liés, la seconde étant le châtement de la première, son *escarmiento* en quelque sorte, du point de vue, en tous cas, de certaines définitions du terme.

Un autre élément fondamental dans le mécanisme de l'*escarmiento* est la notion d'espoir, de faux espoir surtout. En effet, nous l'avons dit, l'*esperanza* évoquée n'est pas la vertu chrétienne d'Espérance mais plutôt un entêtement excessif, coupable d'attendre quelque chose de louable des réalités terrestres. L'*esperanza*, au singulier, au pluriel ou à travers des formes conjuguées du verbe « esperar », est ainsi évoquée dans le *salmo* XXVI<sup>155</sup> (v. 11 : « esperanzas frías ») ; dans le *salmo* XXVIII<sup>156</sup> (vv. 1-2 : « Amor me tuvo [...] lleno de esperanza ») ; dans le sonnet « Huye sin percibirse, lento, el día »<sup>157</sup> (v. 14 « y espero el mal que paso, y no lo creo ») ; dans le sonnet « ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas [...] ! »<sup>158</sup> (v. 4 : « que esperé ver tras mi destierro apenas ») ; dans la *canción* *El escarmiento*<sup>159</sup> et sa variante. Il est remarquable que, mis à part des emplois assez neutres dans les deux sonnets cités, les références à l'espoir soient systématiquement dévalorisées par la voix poétique. C'est ce qui se passe dans les *salmos* évoqués et aussi, de manière encore plus évidente, dans la *canción* *El escarmiento*. Dans ce long poème, la « esperanza » est qualifiée de « loca » au vers 59 de la version principale et au vers 75 de la version variante. Elle est aussi représentée comme cause de la cécité métaphorique de la voix poétique et comme reliée à des excès tels que la convoitise ou la passion, que ce soit au vers 88 de la version principale (« con la codicia y la esperanza ciego ») ou au vers 102 de la version variante (« de pasión loco y de esperanza ciego »). Il est donc bien question d'une « esperanza » fourvoyée, contre laquelle la voix poétique conseille de lutter pour mener à bien l'*escarmiento*.

<sup>154</sup> BL 32.

<sup>155</sup> BL 38.

<sup>156</sup> BL 40.

<sup>157</sup> BL 6 / R 57.

<sup>158</sup> BL 7 / R 59.

<sup>159</sup> BL 12.

### 1.5.2-« lágrimas », « penas », « arrepentimiento », « tormento/-a »

De cette récurrence des termes «engaño», «error» et «esperanza», dans le sens particulièrement négatif que nous venons de souligner, il ressort aussi une souffrance qui est également exprimée par un vocabulaire particulier. Les quatre piliers de ce lexique de la souffrance de la voix poétique sont les mots «lágrimas», «penas», «arrepentimiento» et «tormenta» ou «tormento». Ces termes, qui appartiennent sémantiquement au champ de l'expression de la souffrance due à l'erreur, sont plus spécifiquement à rapprocher dans le cadre de la poésie morale quévédienne. En effet, dans ce contexte, l'expression de la souffrance de la voix poétique est utilisée comme un outil rhétorique particulièrement efficace pour convaincre les allocutaires de ne pas tomber dans les mêmes erreurs que celles qu'elle prétend avoir commises. Pour cela, le regret est une notion qu'il est logique de mobiliser et il n'est donc pas étonnant de voir les mots « lágrimas », « pena » et « arrepentimiento » ainsi mobilisés.

Plus précisément, les deux mots « pena » et « arrepentimiento » sont liés par une proximité phonétique, due à l'utilisation de la même syllabe « (-)pen- ». Bien sûr, le lien n'est pas étymologique mais sémantique : « pena » vient du latin *poena, ae* alors que « arrepentirse » est un verbe issu de *paeniteo, es, ere*. Cependant, *poena, ae* désigne « la rançon, le châtiment, la peine », avant de signifier « la souffrance », et *paenitere* équivaut à « se repentir, regretter »<sup>160</sup>. Seule la place du sujet distingue la notion de châtiment de celle de repentir : l'être humain subit un châtiment imposé de l'extérieur en raison d'une erreur de sa part, alors qu'il regrette lui-même cette erreur dans le mot « arrepentimiento », ainsi lié à « pena ».

Quant au terme « tormento/-a », il est, tout d'abord, à considérer comme étroitement relié au mot « pena » : le « tormento » est une « pena » décrite d'une manière qui souligne particulièrement la souffrance concrète du sujet, en la rapprochant lexicalement d'une torture subie. D'autre part, ce terme présente l'intérêt, sur le plan poétique, de permettre le passage, par simple flexion vocalique de « o » à « a », du mot désignant concrètement la souffrance au terme qui décrit l'image représentant la souffrance en question. En effet, si le « tormento » est la douleur du sujet, la « tormenta » est la métaphore de cette souffrance violente. La souffrance de la voix poétique quévédienne, peut-être en accord avec l'esthétique baroque du mouvement et sans doute en lien avec son expression poétique, n'est généralement pas une souffrance muette subie dans le calme, mais une douleur intense, quoique constante, qui

<sup>160</sup> Cf. Joan Corominas, José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano...*, op. cit..

provoque transports et élancements comparables à une tempête. Les termes « lágrimas », « pena », « arrepentimiento » et « tormento/-a » apparaissent donc comme potentiellement très liés ; or, on trouve, dans la série des poèmes ici évoqués, sept occurrences du terme «lágrimas» et de ses dérivés. Dans le *salmo* XXVI<sup>161</sup>, au vers 7 : « lágrimas » ; dans le sonnet « Huye sin percibirse, lento, el día »<sup>162</sup>, dès le titre, *Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida*, et au vers 10 : « lloro » ainsi qu'au vers 11 : « mis lágrimas » ; dans la *canción* *El escarmiento*<sup>163</sup>, au vers 43 : « quien hoy me llora », au vers 57 de la version principale, ainsi qu'au vers 109 de la version variante du même texte : « no ([...]) lloro ». Remarquons que les larmes sont présentées dans les deux derniers cas comme les preuves d'une faiblesse morale, à laquelle la voix poétique dit ne plus succomber. Quant aux autres marques de souffrance, les mots « penas » et « tormentos » et au terme « arrepentimiento », ils sont également récurrents : le mot « tormenta » est cité au vers 9 du *salmo* XX<sup>164</sup> ; le terme « tormentos » est cité au vers 2 du *salmo* XXVIII<sup>165</sup> et au vers 46 de la *canción* *El escarmiento*. Le mot « penas » est cité au vers 6 du *salmo* XXVI<sup>166</sup>, au vers 8 du sonnet numéroté 7 par Blecua et 59 par Rey et au vers 101 de la *canción* *El escarmiento*. Enfin, le mot « arrepentimiento » est cité dans le dernier vers du *salmo* XXVI et le verbe « arrepentirse » est conjugué au présent de l'indicatif, à la première personne du singulier, au vers 5 du *salmo* XXVIII. Sans évoquer plus en détail ce qui se résume à de simples occurrences, on peut dire des références à ces termes qu'elles fonctionnent comme les premières occurrences citées de « lágrimas », comme marques de la peine, élément nécessaire au processus de l'*escarmiento*.

### 1.5.3-« memoria » et « olvido/-ar »

Nous avons évoqué plus haut le rôle ambivalent de la mémoire et de l'oubli dans le processus de l'*escarmiento*, à propos du poème qui porte ce titre. Il nous importe ici de montrer que ces deux notions complémentaires font aussi partie d'un groupe de mots récurrents, quand il s'agit, pour la voix poétique, d'évoquer le mécanisme de l'*escarmiento*. Rappelons que, dans la *canción* *El escarmiento*, le terme « memoria » était présent au vers

---

<sup>161</sup> BL 38.

<sup>162</sup> BL 6 / R 57.

<sup>163</sup> BL 12.

<sup>164</sup> BL 32.

<sup>165</sup> BL 40.

<sup>166</sup> BL 38.

116 (et 58 dans la version variante) et que le verbe « olvidar » apparaissait conjugué au vers 14 (et au même vers ainsi qu'au vers 45 dans la version variante) :

« harás que se adelante tu memoria  
a recibir la muerte » (version principale, vv. 116-117)

« Estas mojadas, mal enjutas ropas,  
[...]  
que sirven de amenazas a mis ojos,  
a mi cuerpo de nudos  
a mi memoria y alma de verdugo;  
son venturosas prendas, aunque atroces, » (version variante, vv. 49 puis 56-59)

« detén el paso y tu camino olvida » (version principale, v. 14)

« el Leté me olvidó de mi señora » (version variante, v. 45)

C'est maintenant le *salmo* XX<sup>167</sup> qui nous intéresse, puisque les mots « mi memoria » y apparaissent au vers 10 et que le terme « olvido » est cité au vers final. Or, si l'on confronte ce sonnet à la *canción* *El escarmiento*, on comprend d'abord, puisque le même terme de « memoria » est cité, que le même mécanisme de mémoire est à l'œuvre : il est question de faire agir la mémoire pour convoquer l'*escarmiento*. Quant au mécanisme lié à la notion de l'oubli, il fonctionne différemment dans les deux textes mais demeure présent dans les deux cas. Dans la *canción*, l'oubli est valorisé comme ce qui permet de se détacher de l'erreur en oubliant ce qui la rendait désirable<sup>168</sup>, alors qu'il est critiqué dans le *salmo* comme coupable de la persistance du sujet poétique dans l'erreur. C'est le thème du dernier tercet, qui évoque l'errance éternelle de la voix poétique et sa raison : l'oubli sans cesse renouvelé, dès l'arrivée en lieu sûr en fait, des leçons à tirer de ses erreurs :

« Nunca tierra alcanzara; antes, violenta,  
mi nave errara, pues el puerto, breve,  
me trujo olvido a tantas devociones. »

Chaque fois, la référence à la mémoire, comme celle à l'oubli, est logiquement intégrée dans le cadre de la réflexion sur l'*escarmiento* : c'est pour permettre ce dernier que, dans les deux cas, la mémoire est convoquée, mais c'est aussi pour le permettre qu'intervient l'oubli dans *El escarmiento* et c'est enfin parce qu'il empêche la totale réussite de l'*escarmiento* que l'oubli est évoqué et implicitement critiqué à la fin du *salmo* XX. On a donc bien affaire à des variations sur un même thème, celui du souvenir et de l'oubli, convoqué par le lexique dans le cadre de la description d'un même mécanisme, l'*escarmiento*.

Évoquons pour finir le but recherché de l'*escarmiento* d'après ce qu'on comprend des poèmes choisis : ce but serait la liberté du sujet, sa libération mentale des chaînes constituées

<sup>167</sup> BL 32.

<sup>168</sup> Cf. vers 45 de la version variante : « el Lete me olvidó de mi señora ».



par ses erreurs morales. C'est ce qui ressort de l'étude de *El escarmiento*, où les références à la liberté sont nombreuses, on l'a vu. Rappelons simplement les références directes au verbe « librar » ou au substantif « libertad », qui se trouvent aux vers 13 de la version principale et aux vers 44 et 124 de la version variante. Ce but, uniquement évoqué ponctuellement ici et seulement compréhensible comme visée dans les autres textes choisis, est par contre explicitement cité à la chute du *salmo XXVIII*<sup>169</sup>, dont les vers 12 et 13 contiennent cette adresse de la voix poétique à Dieu : « Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso, / cierto que has de librarme destes daños ». Puisque les « daños » en question sont les douleurs issues de l'erreur passée du sujet poétique, le processus réclamé est bien celui de l'*escarmiento* : la libération des erreurs passées grâce au souvenir de celles-ci. Apparaît alors la dimension paradoxale de ce mécanisme : c'est bien grâce à la souffrance, due aux erreurs, qu'on souhaite ne plus souffrir et c'est bien grâce au souvenir de ces erreurs (et de cette souffrance) qu'on ne les commet plus, d'une part, et qu'on se détache même de toute tentation d'y succomber à nouveau, d'autre part.

#### 1.5.4-« volver » et « vuelta »

Pour finir, il s'agit d'évoquer la récurrence du verbe « volver », conjugué, et du substantif « vuelta » qui peut logiquement lui être associé. Le verbe conjugué est présent dans le *salmo XXVIII*<sup>170</sup>, au vers 12 : « Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso » ; le substantif est cité dans le sonnet « ¡ Qué bien me parecéis, jarcias y entenas »<sup>171</sup>, au vers 6 : « impidieron mi vuelta » ; quant au sonnet « Esta miseria, gran señor, honrosa »<sup>172</sup>, il contient le verbe conjugué sous la forme « te vuelvo » au vers 7 et l'infinitif présent du même verbe au vers 11 : « [será] más seguridad en mí el volverlo ». Si le dernier sonnet est un peu à part, le *salmo* et le sonnet cité en premier mettent en évidence la notion de retour, voire de retournement, comme fondamentale. En effet, elle représente le moment de l'*escarmiento* où le sujet, ayant pris conscience de la conduite à tenir, opère un changement concret afin de suivre cette nouvelle voie morale. Remarquons que cette voie est métaphoriquement le chemin de retour vers le port dans le sonnet « ¡ Qué bien me parecéis, jarcias y entenas [...] ! » et qu'elle est le chemin qui conduit à Dieu, dans le *salmo*. Dans le sonnet « Esta miseria, gran señor, honrosa », les choses ne sont finalement pas si différentes : le geste concret de rendre les présents de Néron illustre la décision de Sénèque de suivre une certaine voie morale. Le sens de ce geste de

---

<sup>169</sup> BL 40.

<sup>170</sup> *idem*.

<sup>171</sup> BL 7 / R 59.

<sup>172</sup> BL 43 / R 3.

retour est bien lié à l'*escarmiento* comme compris par Sénèque à l'issue de sa propre réflexion. Dans ce dernier cas, il s'agit de marquer une rupture dans un comportement moral, par le système de l'insistance sur le geste du présent rendu.

Il apparaît ainsi qu'on a affaire à de multiples mécanismes secondaires, issus du mécanisme principal de l'*escarmiento*, ce qui montre bien que cette notion constitue un ensemble qui, pour fonctionner dans le but qui lui est donné, implique de mettre en place des stratégies complexes. Ces stratégies sont notamment la référence au souvenir et à l'oubli, la récurrence de la question de l'erreur et de sa correction, tout ce que le vocabulaire le plus récurrent des textes choisis fait apparaître comme important. Nous avons ici parlé de mécanismes secondaires pour désigner ces stratégies : l'image serait celle d'un ensemble, l'*escarmiento*, dont le bon fonctionnement dépendrait de toute une série de rouages. Une des stratégies ainsi brièvement évoquée, notamment à propos de la question de l'origine de l'*escarmiento* quand l'erreur première est observée chez autrui, est le traitement de la vision : pour pouvoir tirer une leçon d'un événement ou d'une situation, il faut tout d'abord l'observer. De manière plus générale, pour critiquer ou donner en exemple des personnages ou des actions, il est nécessaire de les décrire, c'est-à-dire de les donner à voir à l'allocutaire. C'est ce que fait souvent la voix poétique quévédienne, utilisant la vision comme un mécanisme extrêmement complexe, qu'elle met au service de l'édification morale.

## CHAPITRE 2 : LE MÉCANISME DE LA VISION

Dans la poésie morale quévédienne, l'appel à la notion de vision est ce qui permet de mieux faire percevoir les travers décrits ou les exemples donnés pour modèles dans le but d'obtenir des allocutaires une meilleure conduite morale. Bien décrire permet de mieux inciter à bien agir, or, une bonne description, dans ces textes, passe par de nombreux appels à la vision. Nous allons voir que, dans le domaine du lexique d'abord, les références au point de vue du sujet poétique et de son allocataire sont nombreuses et explicites. Dans un domaine plus rhétorique ensuite, nous montrerons que le mécanisme de la vision permet d'employer un langage apte à souligner la tension entre réalité et fausses apparences et à mettre ainsi en garde les allocutaires contre ces dernières. Enfin, nous verrons que la critique d'une société obnubilée par les apparences se fait à travers la mise en évidence de l'observation de la société en question, ce qui conduit à des jeux sur la notion de vision et, à l'échelle de chaque poème, à la mise en place de micro-systèmes particulièrement complexes et rhétoriquement efficaces.

## 2.1-La vision du sujet poétique et de son allocataire

Dans la poésie morale de Quevedo, le poème est bien souvent présenté comme le compte rendu de l'observation, qu'aurait menée la voix poétique, de la société qui l'entoure. Cette situation implique l'utilisation d'un vocabulaire particulier, que nous allons étudier, avant d'aborder les deux questions particulières que sont l'absence de vision et la référence à une observation qui aurait été menée par l'allocataire des textes.

### 2.1.1-Le lexique du voir

Nombreux sont les poèmes moraux de Quevedo qui contiennent des références très explicites, c'est-à-dire simplement lexicales, à la notion de vision. Même si l'on s'en tient à la présence des trois verbes « ver », « mirar » et « mostrar », on remarque une récurrence importante de ces références. Le verbe « ver », en particulier, est extrêmement présent dans le corpus qui nous occupe (nous avons compté plus de vingt poèmes concernés par ce seul verbe, soit un huitième d'un corpus de 158 textes). Citons par exemple les quatre occurrences du verbe « ver » à la première personne du singulier du passé simple de l'indicatif entre les vers 98 et 110 de la *silva* intitulée *Roma antigua y moderna*<sup>173</sup> :

« Allí del arte vi el atrevimiento;  
pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,  
el laurel en las sienes añudado,

---

<sup>173</sup> « Esta que miras grande Roma agora » BL 137.

osa pisar el viento,  
y en delgado camino y sendas puras  
hallan donde afirmar sus herraduras.  
De Mario vi, y lloré desconocida,  
la estatua a su fortuna merecida;  
vi en las piedras guardados  
los reyes y los cónsules pasados;  
vi los emperadores,  
dueños del poco espacio que ocupaban,  
donde sólo por señas acordaban  
que donde sirven hoy fueron señores. »

Au sujet de cette répétition, Enrique Moreno Castillo cite une remarque de Cuervo et propose cette réflexion, qui nous semble intéressante :

« Cuervo [Cuervo, R. J., « Dos poesías de Quevedo a Roma », *Revue Hispanique*, 18, 1908, pp. 432-438] observa que el poema adquiere aquí, con la repetición de la forma verbal « vi », un tono personal que hasta ahora no tenía y que después vuelve a desaparecer »<sup>174</sup>.

Le recours au verbe « ver », en effet, a pour effet une impression d'investissement plus grand de la voix poétique dans son propos. Par ailleurs, la répétition de ce verbe est courante : elle a lieu également dans le *salmo* I<sup>175</sup>, au vers 12 : « verme cual me veo », dans le *salmo* VI<sup>176</sup>, au vers 16 (« me veo »), dans le *salmo* XXVII<sup>177</sup>, au vers 1 (« Bien te veo correr, tiempo ligero »). Ce même verbe apparaît encore en association avec le verbe « mirar » dans les tercets du sonnet « ¿ Ves esa choza pobre que, en la orilla »<sup>178</sup> :

« Pues eso ves en mí, que, retirado,  
a la serena paz de mi cabaña,  
más quiero verme pobre que anegado.

Y miro, libre, naufragar la saña  
del poder cauteloso, que, engañado,  
tormenta vive cuando alegre engaña. »

Au sujet de ces vers, Carmen Peraita souligne, comme nous, l'importance du voir, à laquelle elle ajoute la notion de mise en scène, qui nous paraît également intéressante. Elle écrit :

« El soneto quevediano se configura sobre una experiencia de carácter visual y una dimensión escénica de ver : ver en la distancia, en la orilla, ver en el mar, ver el naufragio de otros, ver en uno mismo, verse a sí mismo, quererse ver y mirar libre los peligros ajenos. »<sup>179</sup>

Dans le *salmo* IX<sup>180</sup>, dont voici les six premiers vers, on retrouve l'alliance de ces verbes :

« Cuando me vuelvo atrás a ver los años  
que han nevado la edad florida mía;

<sup>174</sup> Enrique Moreno Castillo, « Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo », art. cit., p. 528.

<sup>175</sup> BL 13.

<sup>176</sup> BL 18.

<sup>177</sup> BL 39.

<sup>178</sup> BL 123 / R 101.

<sup>179</sup> Carmen Peraita, « Espectador del naufragio. *Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso* », in *La Perinola*, rev. cit., n° 6, 2002, p. 188.

<sup>180</sup> BL 21.

cuando miro las redes, los engaños  
 donde me vi algún día,  
 más me alegre de verme fuera dellos,  
 que un tiempo me pesó de padecellos. »

Enfin, le verbe « mirar » apparaît aussi au vers 1 du sonnet « Ya te miro caer precipitado »<sup>181</sup> et le verbe « mostrarme » est utilisé au vers 7 du *salmo* II<sup>182</sup> (« por mostrarme más verde mi albedrío »).

Dans tous ces cas, le but poursuivi est l'efficacité de l'édification morale, grâce au caractère vraisemblable du récit. L'idée est de représenter le poème comme le compte rendu exact de l'observation d'une situation ayant réellement existé. L'utilisation de ce vocabulaire de la vision crée entre le texte et le réel un lien étroit, qui rend d'autant plus présents les enseignements moraux contenus dans le texte.

Dans le *salmo* XVII<sup>183</sup> par exemple, le mécanisme de la découverte, par le regard, d'une succession d'éléments, structure le sonnet et prépare sa pointe :

« Miré los muros de la patria mía,  
 si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

<sup>181</sup> BL 99 / R 75.

<sup>182</sup> BL 14.

<sup>183</sup> BL 29 / R 69. Nous partageons en partie le point de vue des éditeurs de l'*Anthologie bilingue de la poésie espagnole* quand ils écrivent :

« Il est presque dérisoire, eu égard à la portée philosophique et universelle du sonnet, d'en signaler le point de départ urbanistique : Madrid (la patrie) avait abattu portes et murailles, et Góngora s'était fait l'écho du fait divers dans un sonnet de 1610 » (*Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, préface par Nadine Ly, édition établie sous la direction de Nadine Ly, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 1157)

Cependant, un tel détail demeure intéressant ici, dans la mesure où l'objet prétendu de la vision est alors une réalité très concrète, ce qui renforce l'importance du verbe « mirar » dans ce contexte. Comme le rappelle Tyler Fisher, cette « patria » peut tout aussi bien être vue comme symbolique :

« Tanto Wardropper ([B. W., *Spanish poetry of the Golden Age*, Nueva York, Meredith], 1971, p. 30) como Price ([R. M., A Note on the Sources and Structure of 'Miré los muros de la patria mía', *Modern Language Notes*, 98], 1963, p. 198) entienden que la 'patria' deteriorada de este soneto se refiere al envejecimiento del mismo hablante poético, y no al de un país o pueblo –una interpretación convincente en vista del sostenido lenguaje personal de los otros salmos, y una interpretación que parece aún más justificada si se considera la metáfora principal del 'Salmo XVII' de Quevedo imitación de *Eclesiastés*, 12, en que el concepto elaborado de una hacienda en decadencia representa el deterioro de un cuerpo humano. » (Tyler Fisher, « Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo », in *La Perinola*, rev. cit., n° 11, 2007, p. 74, note 2)

Dans ce cas également, l'élément comparant induit une importance toute particulière de la dimension visuelle. Quant à Alfonso Rey, il invite à comprendre 'patria' comme 'casa, mansión' (Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit., pp. 307-308). María José Tobar Quintanar résume l'ensemble des suppositions concernant la nature de cette « patria » et de ces « muros » dans l'article intitulé « *Miré los muros de la patria mía* y la reescritura en Quevedo » (in *La Perinola*, rev. cit., n° 6, 2002, pp. 239-261) et l'on trouve aussi un développement sur ces termes dans l'article d'Alfonso Rey « Vida retirada... » (art. cit., pp. 202 et 203) : de notre point de vue, les deux réseaux sémantiques, celui du corps et celui de la maison ou des murailles de la ville, sont présents dans ce poème. En effet, c'est bien une métaphore corporelle qui décrit les « muros » comme « cansados » au vers 3, même si l'élément référentiel premier de ce terme est fait de pierres. Inversement, si l'on considère qu'il est question, dans le premier, quatrain, d'une métaphore du corps et de l'âme, il n'en demeure pas moins que la notion de maison est présente aussi, puisqu'il est question, dans les quatre strophes, de quatre éléments mis sur le même plan matériel : la ville, la campagne, la maison et l'épée (si le premier élément de la série était uniquement le corps, l'énumération perdrait de son sens).

de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía  
los arroyos del yelo desatados,  
y del monte quejosos los ganados,  
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,  
de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.  
Y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte. »

Les trois premières références à la vision (« Miré » au v. 1 ; « Salí [...], vi que » au v. 4 et « Entré [...] ; vi que » au v. 9) installent en effet peu à peu, strophe par strophe, une sorte de saturation dans la référence à l'observation, dans le but de rendre la chute rhétoriquement plus efficace. Il s'agit de rendre plus étonnante, grâce aux références antérieures à la vision, l'assertion apportée par les deux derniers vers. En effet, l'accumulation des références à la vision s'oppose à l'impossibilité de voir des objets étrangers à la mort : malgré l'effort d'observation de la voix poétique pour rechercher de tels objets, ils demeurent invisibles.

Le *salmo* VII<sup>184</sup> fait fonctionner les références à la vision suivant le même mécanisme : il s'agit de les répéter afin de justifier une idée, contenue dans un distique, initial cette fois :

« ¿ Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos  
que no vea tu poder divino y santo?  
Si al cielo los levanto,  
del sol en los ardientes rayos rojos  
te miro hacer asiento;  
si al manto de la noche soñoliento,  
leyes te veo poner a las estrellas;  
si los bajo a las tiernas plantas bellas,  
te veo pintar las flores;  
si los vuelvo a mirar, los pecadores  
que tan sin rienda viven como vivo,  
con amor excesivo,  
allí hallo tus brazos ocupados  
más en sufrir que en castigar pecados. »

Le texte commence en effet par cette interrogation rhétorique : « ¿ Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos / que no vea tu poder divino y santo ? », qui revient à affirmer que la présence de Dieu est totale, de même que la marque de la mort était évoquée comme omniprésente à la fin du *salmo* XVII. Le système ainsi mis en place donne pour rôle au vocabulaire de la vision de rendre plus remarquable la situation évoquée dans les deux vers initiaux : le *salmo* VII

---

<sup>184</sup> BL 19.

souligne *a posteriori* cette situation grâce à l'utilisation du lexique de la vision. Ce vocabulaire est utilisé avec un souci de variété puisque, si la même formulation et les deux mêmes verbes se retrouvent dans « Si [...] / te miro » (vv. 3-5), « si [...] / te veo » (vv. 6-7) et « si [...] / te veo » (vv. 8-9), la quatrième référence à la vision est construite différemment. En effet, « si los vuelvo a mirar [...] / halo » (vv. 11-13) est une construction qui fait suivre immédiatement l'hypothétique « si » de la référence à la vision (contrairement à ce qui se passe dans les trois premiers cas), alors que le verbe principal « halo » ne relève pas de ce champ lexical. Le système est donc celui d'une série de répétitions, mais il introduit un élément variable qui est absent du système utilisé dans le *salmo* XVII<sup>185</sup>. La raison de cette différence entre les deux *salmos* est peut-être que, dans le second, l'énumération se termine sur la pointe du sonnet, qui nécessite une variation par rapport à ce qui précède. Dans le premier *salmo* évoqué, puisque l'énumération est close avant la chute et puisque c'est l'expression de l'idée principale du sonnet qui se fait à la pointe, la variation est introduite de manière logique par la conclusion<sup>186</sup>, ne nécessitant pas, en tous cas, de faire varier particulièrement les références à la vision.

### 2.1.2-Vision et aveuglement

Un autre mécanisme de l'expression poétique lié à la vision dans les poèmes moraux de Quevedo est celui mis en place par les références à l'absence de vision. La situation de cécité, métaphorique, est évoquée à plusieurs reprises dans le corpus qui nous occupe. Les références à l'absence de vision sont présentes en particulier dans le titre du sonnet « Próvida

<sup>185</sup> Nous serons amenée à revenir à de nombreuses reprises sur la notion de variété, et jugeons donc nécessaire d'expliquer brièvement ce qu'on entend par là. Sur ce sujet, nous adhérons à la représentation qu'en donne Marta Cuenca-Godbert dans son article « La *varietas* poétique du discontinu. L'exemple des prosimètres du Siècle d'Or ». Pour elle, la *varietas* remonte aux écrits de Platon, Aristote et Quintilien, qui exposent que :

« La *varietas*, nécessaire dans l'éducation pour apprendre tout en prenant du plaisir, apparaît comme une des nécessités de l'art du bien dire, associée à chacune des étapes de la mise en forme du discours. Elle relève de l'*inventio* et de la *dispositio*, puisque l'attention de l'auditoire est mieux captée quand l'orateur trouve des arguments diversifiés et parvient à les présenter sous forme panachée, mais elle relève aussi le l'*elocutio*, de la *memoria* et de l'*actio* : on retient mieux ce qui est varié, et il est recommandé, pour mieux séduire et briser la monotonie, de jouer sur une large palette d'émotions. » (*in Littéralité 5, figures du discontinu*, études réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Maison des pays ibériques et ibéro-américains, Ameriber-G.R.I.A.L., 2007, p. 57).

Plus particulièrement, en ce qui concerne le Siècle d'Or, Marta Cuenca-Godbert écrit :

« Caractérisée par le multiple, la *varietas* apparaît néanmoins comme un principe d'ordre et de beauté. Cette tension entre ordre et désordre est appréhendée comme une imitation de la nature, à la fois une et multiple. Les œuvres itéraires placées sous le signe du multiple reproduisent ainsi l'ordre naturel qui se caractérise par la variété, le foisonnement d'éléments divers, ordonnés en un tout harmonieux. Cette image de l'œuvre littéraire comme synthèse du multiple est récurrente au Siècle d'Or. » (*Idem*, p. 59)

<sup>186</sup> Dans le second *salmo*, l'idée principale du poème a moins de raisons d'apparaître ainsi, à la chute, puisqu'elle est énoncée dès les deux premiers vers.



dio Campania al gran Pompeo »<sup>187</sup> : *Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres*, ainsi que dans des références dans le corps de ce même sonnet : « camina a escuras » (v. 6), « Mucha tiniebla y grande noche » (v. 13) ; mais aussi dans le sonnet « Si me hubieran los miedos sucedido »<sup>188</sup>, au vers 4 : « ¡ mirad el ciego error en que he vivido ! » et au vers 13 : « sin ver... ». Dans deux *salmos*, on trouve également des références à cette situation : au vers 5 du *salmo* I<sup>189</sup> : « Dudosos pies por ciega noche llevo » et au vers 10 du *salmo* VI<sup>190</sup> : « tan ciego estoy en mi mortal enredo ».

On remarque que, si la référence à l'absence de vision demeure souvent une métaphore ponctuelle, elle est parfois filée, c'est le cas dans le sonnet « Próvida dio Campania al gran Pompeo »<sup>191</sup>. Dans ce poème, le titre, dont on sait d'ailleurs qu'il n'est peut-être pas de Quevedo, ne fait que reprendre l'idée, contenue dans tout le sonnet, d'un aveuglement généralement lié à la condition humaine<sup>192</sup>. Ainsi, « camina a escura » (v. 6) et « Mucha tiniebla y grande noche » (v. 12) fonctionnent ensemble, dans le cadre d'une même métaphore filée.

Dans les *quintillas* du poème intitulé *Juicio moral de los cometas*<sup>193</sup>, vision et absence de vision s'opposent, dans le cadre d'une opposition entre la clairvoyance prétendue de la voix poétique et l'aveuglement de l'allocutaire, dénoncé par le texte. Le propos principal de ce dernier est en effet de critiquer la superstition qui fait croire aux hommes que leur vie est inscrite dans les astres. C'est ainsi que la troisième et la quatrième strophes de ce poème, qui en compte cinq, sont constituées des vers suivants :

« Sin prodigios ni planetas  
he visto muchos desastres,  
y, sin estrellas, profetas :  
mueren reyes sin cometas,  
y mueren con ellas sastres.

De tierra se creen extraños  
los príncipes deste suelo,  
sin mirar que los más años  
aborta también el cielo

<sup>187</sup> BL 41 / R 1.

<sup>188</sup> BL 9 / R 64.

<sup>189</sup> BL 13.

<sup>190</sup> BL 18.

<sup>191</sup> BL 41 / R 1.

<sup>192</sup> Nous adhérons en grande partie au point de vue de Julián Olivares :

« For Quevedo, art seldom avails him of this orphic solace. It is, instead, the means to portray the tragedy of the seventeenth-century human condition. » (Julián Olivares, « Soy un fue y un será y un es cansado : Text and context », in *Hispanic Review*, 63.3 (1995), p. 408)

Sans aller jusqu'à considérer que la condition humaine comme foncièrement liée à la souffrance est le seul but de la poésie morale quévédienne, nous pensons que cette vision des choses occupe une place capitale dans le corpus qui nous intéresse.

<sup>193</sup> BL 148.

cometas por los picaños. »

Au contraire de la capacité à voir, donnée ici pour preuve de la réalité des choses, le tort qui consiste à ne pas observer ce qui se passe est critiqué, comme le montre le sens du verbe « creerse », dans la *quintilla* qui précède la mention de « sin mirar ».

Dans d'autres poèmes encore, la mention de l'aveuglement dépasse même sa dimension métaphorique : elle est reliée à d'autres mécanismes issus de la référence à la vision, dans le but de construire un réseau de sens qui exprime la complexité du rapport au voir dans le poème. Ainsi, la référence à l'aveuglement n'est pas le seul mécanisme de la vision qui soit convoqué dans les poèmes moraux de Quevedo, la dimension rhétorique du voir l'est aussi. Précisons que, dans le sonnet « Si me hubieran los miedos sucedido »<sup>194</sup>, l'avant-dernier vers fait écho au dernier vers du premier tercet (« sin ver... » fait écho à « ¡ mirad el ciego error en que he vivido ! »), de même qu'à l'intérieur du vers 4 l'impératif « mirad » s'oppose lexicalement à l'adjectif « ciego ». Dans ce sonnet, l'aveuglement passé de la voix poétique s'oppose à la clairvoyance que celle-ci exige de l'allocutaire sous la forme d'une convocation très directe de celui-ci. Le fait que l'évocation de l'allocutaire repose sur le seul impératif « mirad » constitue un élément remarquable et il fonctionne grâce à l'union de deux mécanismes liés à la vision : la référence à la cécité de la voix poétique et la convocation rhétorique de la vision de l'allocutaire, sur laquelle nous reviendrons.

Il existe cependant des emplois de la référence à l'absence de vision où celle-ci est moins exploitée sur le plan stylistique. Dans de tels cas, elle joue simplement le rôle d'une sorte de *topos*, au même titre que la métaphore de la navigation pour dire la soif coupable de conquêtes dans d'autres textes. C'est le cas dans les *salmos* I<sup>195</sup> et VI<sup>196</sup> : dans le premier cas, la référence à la cécité est reliée à un élément non humain, la nuit (« ciega noche », v. 5) et, dans le deuxième cas, le caractère passager de cette situation est souligné par l'emploi du verbe « estar » (v. 10 : « ciego estoy »). La question de l'aveuglement n'est, dans ces deux cas, ni reprise à plusieurs endroits du texte, ni exploitée de manière particulière. Dans ces textes, la métaphore de l'aveuglement assume une certaine banalité, qui fait qu'elle laisse le premier plan idéologique du poème à d'autres notions, celle de la contradiction dans le *salmo* I, et celle de l'Enfer dans le *salmo* VI, dont nous reparlerons plus loin.

---

<sup>194</sup> BL 9 / R 64.

<sup>195</sup> BL 13.

<sup>196</sup> BL 18.

### 2.1.3-La vision de l'allocutaire

Demeure maintenant la question du point de vue du destinataire du poème, qu'il nous semble logique de poser puisque nous venons de montrer comment celle de la voix poétique était convoquée de manière récurrente, aussi bien comme simple référence à l'observation du monde que comme absence significative de vision. Les références faites au point de vue concret de l'allocutaire<sup>197</sup> sont assez rares : nous en comptons seulement quatre, présentes dans la *silva A una mina*<sup>198</sup>, où le vers 5 contient cette référence : « Viste, amigo, tu vida », ainsi que dans le sonnet « De amenazas del Ponto rodeado »<sup>199</sup>, au vers 8 : « te ves de tus peligros coronado », dans « Descansa, mal perdido en alta cumbre »<sup>200</sup>, aux vers 9 et 10 : « El vuelo de las águilas que miras / debajo de las alas con que vuelas », et dans « Para comprar los hados más propicios »<sup>201</sup>, au vers 13 : « tú miras las entrañas de tu toro ». Remarquons également quatre mentions de la vision de l'allocutaire, mais sur le mode particulier de l'hypothèse ou de la négation : dans le sonnet « Si gobernar provincias y legiones »<sup>202</sup>, aux vers 6 et 7 : « [...] pues cuanto más vecino / al suplicio te vieres, [...] », dans le sonnet « Si el sol, por tu recato diligente »<sup>203</sup>, au vers 13 : « pocos son malos, si a testigos miras », au premier vers du sonnet « No digas, cuando vieres alto el vuelo »<sup>204</sup>, et dans le sonnet « Desconoces, Damocles, mi castigo »<sup>205</sup>, au vers 5 : « No ves la amarillez que dentro abrigo ». Il nous importe, d'abord, d'analyser la valeur de ces références. Certaines sont, comme celles liées à la vision du locuteur, inscrites dans un réseau de sens du poème, qui évoque l'hypocrisie, comme c'est le cas dans le sonnet « Si el sol [...] », ou les fausses apparences, comme dans « No digas [...] » et dans « Desconoces, Damocles [...] ». Elles fonctionnent alors sur le même mode que les modèles renvoyant à la vision de la voix poétique, permettant notamment la référence à l'aveuglement et le traitement poétique des

<sup>197</sup> Nous parlons ici des mentions directes de la vision, pas des références rhétoriques à ce sens.

<sup>198</sup> « Diste crédito a un pino », BL 136.

<sup>199</sup> BL 98 / R 74.

<sup>200</sup> BL 55 / R 15.

<sup>201</sup> BL 69 / R 32.

<sup>202</sup> BL 46 / R 6.

<sup>203</sup> BL 74 / R 37. Cette question de prendre en compte, par la vision, les témoins d'une action, est inspirée de façon très exacte de Sénèque. Comparons en effet les textes :

« Nemo, inquam, inveniatur qui se possit absolvere, et innocentem quisque se dicit respicens testem, non conscientiam. »

« Il ne se trouvera personne, dis-je, pour s'absoudre, et si l'on se dit innocent, c'est quand on regarde le témoin, mais non sa conscience. » (Sénèque, *De Ira*, I, XIV, 3, in *Dialogues*, tome I, texte établi et traduit par A. Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 17)

« Cubrir los vicios no los hace ajenos ;

pocos son malos, si a testigos miras ;

si a la consciencia, pocos son los buenos. »

<sup>204</sup> BL 110 / R 87.

<sup>205</sup> BL 93 / R 69.

fausses apparences. Pour d'autres références à la vision, il est remarquable qu'elles apparaissent, au contraire, comme isolées. Ainsi, les vers 6 et 7 du sonnet « Si gobernar [...] », de même que les vers 9 et 10 du sonnet « Descansa, mal perdido [...] », sont les seules mentions de la vision dans ces poèmes. D'une façon similaire, dans le sonnet « De amenazas del Ponto rodeado », le verbe « ver » du vers 8 est le seul représentant du vocabulaire de la vision. De telles mentions apparaissent donc comme marginales et finalement assez peu exploitées sur le plan stylistique. Quant à la situation à l'œuvre dans la *silva*, elle est marquée par l'allitération que forment les deux phonèmes fricatifs bilabiaux sonores et par la récurrence de la voyelle « i », dans « Viste, amigo, tu vida [...] ». L'ensemble de ces particularités phonétiques permet de donner l'impression d'une répétition du verbe « viste », donnant une importance plus grande au phénomène de la vision. D'une manière générale, toutes ces références fonctionneraient peut-être, du point de vue des mécanismes de la vision, comme les mentions de la cécité dans les *salmos* I et VI<sup>206</sup>, c'est-à-dire comme des *topoi* dont la valeur se limite à refléter une métaphore courante à l'époque et dans la poésie morale de Quevedo en particulier. Mais tel n'est pas leur unique rôle et le lien de ces références avec d'autres réseaux de sens liés à la vision demeure faible. On en vient alors à la question suivante : si le sens de ces mentions du voir n'est pas de constituer la description d'un nouveau mécanisme de la vision et pas seulement de représenter un *topos* traditionnel, quel est-il ?

Le sonnet « De amenazas del Ponto rodeado » apporte un début de réponse à cette interrogation. En effet, en analysant les formes verbales conjuguées (comme « te ves », v. 8) au présent de l'indicatif, on remarque que chacune des trois autres strophes contient une mention du verbe « ser » : « es » (v. 3, pour le premier quatrain), « Eres » (v. 9, pour le premier tercet) et « eres » (v. 14, pour le second tercet). Or, dans ce contexte, le verbe « ser » définit une certaine humilité et une certaine constance, que loue la voix poétique, comme l'essence de l'allocutaire décrit. En effet, le premier verbe « ser » assimile « tu pompa » à « la borrasca », illustrant l'humilité de l'allocutaire. Dans les deux autres mentions de ce verbe, l'allocutaire en est le sujet, ce qui l'associe encore plus à ces définitions, et il y est loué comme « robusto » et comme repère (« norte y aviso ») pour les entités perdues. D'autre part, le vers 8 (« te ves de tus peligros coronados ») a un sens passif, celui de décrire l'allocutaire comme couronné par ce qui l'a mis en danger, ce qui revient encore à louer sa constance face à de telles épreuves. Enfin, dans la mesure où le verbe « ser » n'est absent, dans ce sonnet, que du deuxième quatrain, justement celui où est employé « te ves », il nous semble que cette

---

<sup>206</sup> BL 13 et 18.

dernière formulation est étroitement liée à la description de l'allocutaire. Le sens de cette mention du voir serait alors celui d'une définition de l'allocutaire, dans le but de louer sa constance, en plus du reflet de l'utilisation récurrente d'un vocabulaire de la vision dans la poésie morale de Quevedo.

Dans la *silva* *A una mina*, la référence au verbe «ver» a un point commun avec « te ves » du sonnet que nous venons d'évoquer : le sens passif. Si on s'attache au distique qui suit les vers 5 et 6, on remarque que la personne grammaticale représentant l'allocutaire y devient complément, non plus sujet, et que le lexique souligne la passivité totale de cette deuxième personne (vv. 7-8 : « Arrojóte violento / adonde quiso el albedrío del viento »). Au contraire, dans le premier vers de la *silva*, cette même deuxième personne était sujet de l'action, maîtresse d'une décision, même erronée (v. 1 : « Diste crédito a un pino »). Remarquons maintenant que la désinence du prétérit à la deuxième personne du singulier permet une correspondance sonore des fins de mots entre les deux formes de deuxième personne « Diste », « Viste » et celle de troisième personne, qui porte le pronom complément en enclise, « Arrojóte ». Cette correspondance indique une continuité entre les huit premiers vers, la forme verbale « Viste » assurant alors le passage entre une mention de la deuxième personne comme active (vv. 1-4) et une référence à cette même deuxième personne comme totalement passive, complément du verbe principal (vv. 7-8). Entre les deux, aux vers 5 et 6, la deuxième personne est grammaticalement active, sujet de l'action de voir, mais déjà passive d'un point de vue du sens puisqu'elle en est réduite à l'observation des conséquences de ses mauvaises actions (résumées au v. 1 en « Diste crédito a un pino »). Dans ce poème, le rôle de la mention de la vision, s'il n'est pas lié aux systèmes principaux dépendant du mécanisme de la vision, reste capital : introduire, dès le début du texte, la notion d'échec des actions de l'allocutaire.

D'une certaine façon, la mention de la vision d'une troisième personne grammaticale est aussi utilisée pour exposer cette dernière comme passive dans le *romance* « Tiempo, que todo lo mudas »<sup>207</sup>. On a ici affaire à une troisième personne, non plus à une deuxième personne, mais les processus sont comparables : aux vers 49 à 52 de ce texte, on peut lire :

« ¿ Y por qué mi libertad  
aprimada ha de verse,  
donde el ladrón es la cárcel  
y su juez el delincuente ? »

La liberté est ici représentée comme à l'origine d'un processus de vision, qui la place en position de témoin de sa mauvaise situation. Or, cette liberté étant celle de la voix poétique,

---

<sup>207</sup> BL 422.

c'est elle qui est ici décrite comme finalement passive, alors que seul l'allocutaire des textes précédents l'était.

En ce qui concerne cette faible place laissée aux références à la vision de l'allocutaire dans notre corpus, elle correspond bien à cette représentation de l'allocutaire comme moralement dans l'erreur : sa vision des choses est faussée, et il est ainsi logique que la place dévolue à son point de vue soit réduite à son minimum. Cependant, si son point de vue est peu exploité, sa présence, nous y reviendrons au moment d'analyser l'identité de l'allocutaire, est très importante : pour corriger moralement le lecteur supposé des poèmes, faire référence à un allocutaire dans l'erreur lui-même et, d'abord, faire appel à lui, demeure un outil d'argumentation. Ainsi, sans entrer encore dans la question de la présence et de l'identité de l'allocutaire, il est nécessaire d'étudier les appels rhétoriques à sa personne, dont nous allons voir qu'ils sont liés aussi au mécanisme de la vision.

## 2.2-La rhétorique du voir

Un outil principal de l'argumentation, d'ordre rhétorique, est l'appel à l'allocutaire, la manière dont son attention est captée par la voix poétique. Cette référence au destinataire du poème est capitale et elle se fait à travers un lien particulier avec le vocabulaire de la vision. Afin d'étudier cette dimension, nous verrons d'abord combien les mentions des verbes « ver » et « mirar » sont nombreuses dans notre corpus puis nous nous attacherons ensuite à analyser le rôle particulier de l'adjectif démonstratif dans cet emploi.

### 2.2.1-Un appel rhétorique à l'allocutaire

Il importe d'abord de constater l'omniprésence des références à la vision dans les interventions que réalise la voix poétique dans le but d'attirer l'attention de l'allocutaire : le verbe qui revient le plus souvent dans ce rôle est, logiquement, le verbe « ver ». On le trouve ainsi quatre fois, dans les deux premiers quatrains du sonnet « ¿ Ves, con el oro, áspero y pesado [...] ? »<sup>208</sup> : « ¿ Ves, con el oro, [...] » (v. 1) ; « ¿ Ves el sol [...] ? » (v. 3) ; « ¿ Ves de inmortales cedros [...] ? » (v. 5) ; « ¿ Ves en los jaspes [...] ? » (v. 6). Un peu sur le même principe mais en rompant la régularité des interrogations par des tournures négatives et affirmatives, le verbe « ver » se retrouve aussi quatre fois pour convoquer la deuxième personne grammaticale dans le sonnet « ¡ Ves esa choza pobre que, en la orilla [...] ! »<sup>209</sup> :

---

<sup>208</sup> BL 88 / R 61.

<sup>209</sup> BL 123 / R 101.

« ¿ Ves esa choza... [...] ? » (v. 1) ; « ¿ Ves el horrendo... [...] ? » (v. 3) ; « ¿ No ves la turba... [...] ? » (v. 5) ; « Pues eso ves... » (v. 9). Remarquons que, dans ce sonnet, le même verbe sert aussi à évoquer la prétendue vision de la voix poétique. C'est ce qui se passe au premier tercet, dans le vers 11 : « más quiero verme pobre que anegado ». Remarquons enfin que cette vision est également convoquée par le verbe « mirar », au vers 12 (« Y miro, libre, naufragar la saña »). Dans ce cas, vision de l'allocutaire et vision de la voix poétique sont profondément liées.

Un autre poème remarquable, du point de vue de l'utilisation qui y est faite de l'appel à la capacité de vision de l'allocutaire, est le sonnet « ¿ Ves la greña que viste, por muceta [...] ? »<sup>210</sup>, dont voici les deux quatrains :

« ¿ Ves la greña que viste, por muceta,  
erizada, y la sima en donde embosca  
armas por dientes ? ¿ Que la cola enrosca,  
y en cada uña alista una saeta ?

¿ Que el bramido le sirve de trompeta,  
y que la zarpa desanuda tosca ?  
Pues todo lo ocasiona aquella mosca,  
y un átomo importuno le inquieta. »

Dans ce sonnet, l'élément remarquable est le fait que le verbe « ver » ne soit cité qu'une fois (au v. 1), mais soit en réalité repris deux fois encore, à travers les complétives des vers 3 à 6. De plus, le phonème fricatif bilabial sonore présent à l'initiale de « Ves » est repris, au même vers, dans « viste », sous le deuxième accent, ce qui le souligne, de cet hendécasyllabe mélodique. En outre, la forme verbale « viste », qui est ici le présent de l'indicatif du verbe « vestir » à la troisième personne du singulier, correspond aussi au passé simple de l'indicatif du verbe « ver » à la deuxième personne du singulier, ce qui renforce encore la présence du verbe « ver » dans ces vers. Ainsi, alors que, sur le plan de la fiction poétique, le regard prétendument porté par l'allocutaire sur le lion n'a aucun rôle, sur le plan rhétorique, sa mention est martelée, dans le but d'attirer l'attention du lecteur sur le propos de la voix poétique.

Les mentions du verbe « ver » pour convoquer l'attention de l'allocutaire sont encore très nombreuses et notamment présentes dans la *silva A una mina*<sup>211</sup> : « ¿ No ves que a un mismo tiempo estás abriendo / al metal puerta, a ti la sepultura ? » (vv. 38-39). Dès le premier vers du sonnet « ¿ Cuándo, Licino, di, contento viste [ ? ] »<sup>212</sup>, on retrouve la mention de ce

<sup>210</sup> BL 67 / R 30.

<sup>211</sup> BL 136.

<sup>212</sup> BL 50 / R 10. Le premier vers de ce sonnet est la traduction exacte d'un passage de la satire XIII de Juvénal :  
« Quisnam hominum est quem tu contentu videris uno

verbe dans le cadre d'un usage rhétorique. Enfin dans le sonnet « Si las mentiras de Fortuna, Licas »<sup>213</sup>, il importe de remarquer le verbe « ver » au futur de l'indicatif dans le premier quatrain :

« Si las mentiras de Fortuna, Licas  
te desnudas, veráste reducido  
a sola tu verdad, que, en alto olvido,  
ni sigues, ni conoces, ni platicas. »

Ce verbe justifie l'existence du sonnet tout entier : en effet, il affirme l'existence, dans un futur certain, d'une situation de prise totale de conscience par l'allocutaire de la réalité des choses. Cette situation est simplement soumise à la proposition hypothétique qui occupe le début des deux premiers vers. Or, c'est bien le rôle du poème que de permettre ce détachement, nous l'avons vu dans l'analyse du mécanisme de l'*escarmiento*. Le verbe « mirar » revient lui aussi très souvent dans les appels à la vision de l'allocutaire. Dans la *silva Roma antigua y moderna*<sup>214</sup>, par exemple, si le verbe « ver » est cité à de très nombreuses reprises dans différents contextes<sup>215</sup>, c'est le verbe « mirar » qui ouvre le texte, par une référence explicite à une supposée vision de l'allocutaire sur Rome : « Esta que miras grande Roma agora ». Or, c'est bien cette vision qui sert de prétexte à l'existence du poème, d'où son aspect capital.

Pour conclure notre énumération, précisons que le verbe « mirar » est aussi utilisé pour convoquer la vision de l'allocutaire, notamment dans le sonnet « Si me hubieran los miedos sucedido »<sup>216</sup> : « ¡ mirad el ciego error en que he vivido ! » (v. 4). Dans ce vers, le verbe « mirar », relié à la deuxième personne sur le mode impératif, est opposé à l'adjectif « ciego », relié à la première personne et à un temps du passé. L'effet est d'appuyer le rôle d'*escarmiento* du poème, où l'erreur passée de la voix poétique est censée être observée par l'allocutaire, pour qu'il en tire une leçon. Dans le sonnet « No digas, cuando vieres alto el vuelo »<sup>217</sup>, le verbe « mirar » est utilisé en association avec « ver », qui apparaît au vers 1, alors qu'on peut lire au vers 13 : « Mira que hay fuego artificial farsante ». Encore une fois, l'effet de la répétition, qui multiplie donc les références à la vision de l'allocutaire dans un but rhétorique, est d'attirer l'attention du lecteur sur le poème. Le verbe « mirar » est encore

---

flagitio ? » / « Quel est-il, où l'as-tu vu, l'homme qui s'en soit tenu à une seule infamie ? » (Juvénal, *op. cit.*, satire XIII, vv. 243-244, p. 167).

<sup>213</sup> BL 116 / R 94.

<sup>214</sup> BL 137.

<sup>215</sup> Ce poème se caractérise par la variété de l'usage qu'il fait du verbe « ver », tantôt relié au mécanisme premier d'observation-récit par la voix poétique (vv. 10 ; 67 ; 98 ; 105 ; 107 ; 109, comme en 2.1.1), tantôt illustrant la simple situation de l'allocutaire en prétendant faire appel à son point de vue (vv. 171, comme en 2.1.3) ; tantôt servant l'appel rhétorique à la vision de l'allocutaire (vv. 123, comme ici en 2.2.1) ; tantôt, enfin, amenant une allusion aux temps révolus (vv. 33 ; 67 ; 164).

<sup>216</sup> BL 9 / R 64.

<sup>217</sup> BL 110 / R 87, nous y reviendrons.



présent, dès le premier vers, dans le sonnet « ¿Miras la faz que al orbe fue segunda [...] ? »<sup>218</sup> et, enfin, au début du dernier tercet du sonnet « Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido »<sup>219</sup> :

« Mira que tus vecinos, afrentados,  
dicen que te deleitan los testigos  
de tus pecados más que tus pecados. »

Dans ce dernier cas, le sens rhétorique du verbe « mirar » est particulièrement évident, puisque la complétive avec laquelle il fonctionne évoque des propos et non des éléments matériels visibles.

D'une manière plus générale, les appels rhétoriques, menés par le biais des références à la vision, à la deuxième personne de l'allocutaire, sont donc nombreux et servent toujours le propos édifiant du poème. Cependant, de telles références ont parfois un rôle plus complexe, notamment quand elles sont associées au démonstratif « Este », ce que nous nous proposons d'étudier maintenant.

### 2.2.2 Le rôle du démonstratif

Trois des poèmes du corpus qui nous occupe débutent par le démonstratif « Este », en lien avec le pronom relatif « que ». Le démonstratif peut être adjectif, comme dans le sonnet « Esta concha que ves presuntuosa »<sup>220</sup>, ou pronom, comme dans les *silvas* « Esta que veis delante »<sup>221</sup> et « Estás que veis aquí pobres y oscuras »<sup>222</sup>. Le recours au démonstratif et au relatif est évidemment lié à un mécanisme de la vision : celui qui, dans le domaine de la rhétorique, permet de faire appel à l'attention de l'allocutaire du texte, fictif, mais aussi, plus simplement, constitué par le lecteur du texte. De ce point de vue, il peut sembler étonnant que ce soit le démonstratif de première personne qui soit employé ainsi. Cependant, cet emploi est logique si on se souvient du premier des mécanismes que nous avons évoqués au sujet de la vision : celui qui fait du poème le compte rendu d'une prétendue vision de la voix poétique. Or, celle-ci s'exprime à la première personne : il est ainsi cohérent que l'objet qu'elle désigne comme ayant été d'abord vu par elle-même, avant d'être donné à voir à l'allocutaire, le soit à travers le démonstratif de première personne.

L'association systématique de ce démonstratif avec le verbe « ver », et parfois avec ce verbe et le verbe « mirar », est également remarquable. Dans la *silva* *La soberbia*, la première

---

<sup>218</sup> BL 120 / R 98.

<sup>219</sup> BL 78 / R 41.

<sup>220</sup> BL 106 / R 82.

<sup>221</sup> Intitulée *La soberbia*, BL 135.

<sup>222</sup> BL 142.

phrase associe le démonstratif « Esta » et le relatif « que » aux verbes « ver » et « mirar » de la façon suivante :

« Esta que veis delante,  
fulminada de Dios, y fulminante,  
que en precipicios crece y se adelanta,  
y para derribarse se levanta;  
esta que, con desprecio, el mundo mira  
blasón de la ignorancia y la mentira,  
es la soberbia, que, en eternas vidas,  
inventó en la privanza las caídas. »

Le premier démonstratif est antécédent du relatif complément du verbe « ver », alors que le second est antécédent du relatif complément du verbe « mirar ». La structure est donc la même, et souligne le lien entre démonstratif et vision de l'allocutaire ou d'une tierce personne, comme pour favoriser l'efficacité de la voix poétique qui donne à voir. Dans les deux autres poèmes cités ici, le démonstratif est également antécédent d'un relatif qui a pour fonction d'être complément du verbe « ver » :

« Estas que veis aquí pobres y oscuras  
ruinas desconocidas  
[...] » (*silva* A los huesos de un rey...)

« Esta concha que ves presuntuosa,  
[...] » (sonnet)

Dans les trois cas donc, et surtout dans le premier, où apparaît aussi le verbe « mirar », le lien entre le démonstratif « este » et la notion de vision est donc lexicalement et grammaticalement très explicite. Dans un article où il analyse en détail la *silva Roma antigua y moderna*, Enrique Moreno Castillo associe ce démonstratif et le relatif qui le suit à des vers de Propertius et, au Siècle d'Or, à la contemplation de la ruine, ce qui est en accord avec notre idée de l'importance de la vision. Il écrit :

« Quevedo cita estos versos de Propertio [*Hoc quodumque vides, hospes, qua maxima Roma est [...] / collis et herba fuit*] : « Todo esto que ves, forastero, donde está la grandiosa Roma [...], eran colinas y pastizales » (Propertius, *Elegías*, IV, I, vv. 1-2) en sus *Lágrimas de Jeremías castellanas*. Dámaso Alonso habla de la influencia de esta frase inicial del poeta latino sobre la fórmula con que se inicia el *Polifemo* de Góngora, « Estas que que dictó rimas sonoras », y que se repite en el inicio de tantos poemas del Siglo de Oro y de una manera especial en los relacionados con el tema de las ruinas : « Estos de pan llevar campos ahora » [Medrano, *Poesía*, p. 442] ; « Esta a la rubia Ceres consagrada » [Argüeso, *Obra poética*, p. 151] ; « Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora » [Caro, *Canción a las ruinas de Itálica*, en Blecua, *Poesía de la Edad de Oro, II, Barroco*, p. 148] ; « Estas que veis aquí pobres y oscuras » [Quevedo, BL 142] ; « Estas de admiración reliquias divinas » [Villamediana, *Poesía*, p. 231] ; « Estas ya de la edad canas ruinas » [Rojas, *Poesía*, p. 200] »<sup>223</sup>

Or, nous remarquons, dans les exemples qu'il cite, que le relatif dont est antécédent l'adjectif démonstratif est souvent complément, dans le même vers, d'un verbe assimilable au verbe

<sup>223</sup> Enrique Moreno Castillo, « Anotaciones a la *silva Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo », in *La Perinola*, rev. cit., n° 8, 2004, pp. 507-508.

« ver ». C'est le cas chez Properce, mais aussi dans la *Canción a las ruinas de Itálica* et, bien sûr, chez Quevedo. De même, chez Villamediana, le mot « admiración » contient aussi l'idée de regard. Enfin, le second vers du poème cité de Francisco de Rioja est « que aparecen en puntas desiguales » : le verbe « aparecer » rappelle l'importance de la vision. La voix poétique quévédienne utilise donc un procédé de désignation, une tournure que la tradition littéraire a coutume d'associer à la notion de vision, ce qui est d'ailleurs logique pour une tournure démonstrative. L'intérêt d'une étude de ces termes est, selon nous, de comprendre au profit de l'expression de quelles idées elles sont ici employées.

Reste alors maintenant à s'interroger sur la fonction majeure de ces démonstratifs : ils ont pour rôle de créer une tension entre les apparences et ce que la voix poétique désigne comme la réalité des choses. Ces démonstratifs, systématiquement associés au verbe « ver » (et au verbe « mirar » aussi dans un des trois cas) sont, d'autre part, répétés au moins une fois dans chaque poème, dans le cadre de la description de ce à quoi ressemblent les objets. C'est seulement ensuite qu'intervient le verbe principal, dont il faut souligner qu'il est, dans les trois cas, le verbe « ser », et qu'il définit ce qu'est, en réalité, l'objet décrit :

« Esta que veis delante,  
fulminada de Dios, y fulminante,  
que en precipicios crece y se adelanta,  
y para derribarse se levanta;  
esta que, con desprecio, el mundo mira  
blasón de la ignorancia y la mentira,  
es la soberbia, que, en eternas vidas,  
inventó en la privanza las caídas. »

Dans la *silva La soberbia*, que nous venons de citer à nouveau pour plus de commodité, le démonstratif introduit une première série de deux relatives puis une seconde mention du même démonstratif introduit une troisième relative, avant le verbe principal, « ser ». Ce dernier est donc rejeté en fin de phrase, plus pour prolonger la description de l'Orgueil comme repoussant que pour ménager un suspense, car, dans ce cas, il n'y a pas de décalage entre l'apparence, déjà méprisable, et la réalité. Mais cette situation constitue une exception : en général, dans la poésie morale quévédienne, les apparences sont représentées comme trompeuses. C'est ce qui se passe dans les deux autres poèmes qui nous occupent :

« Esta concha que ves presuntuosa,  
por quien blasona el mar índico y moro,  
que en un bostezó concibió un tesoro  
del sol y del cielo, a quien se miente esposa;

esta pequeña perla y ambiciosa,  
que junta su soberbia con el oro,  
es defecto del nácar, no decoro,  
y mendiga beldad, aunque preciosa. » (sonnet)

« Estas que veis aquí pobres y oscuras  
 ruinas desonocidas  
 pues aun no dan señal de los que fueron;  
estas piadosas piedras más que duras,  
 pues del tiempo vencidas,  
 borradas de la edad, enmudecieron  
 letras en donde el caminante, junto,  
 leyó y pisó soberbias del difunto;  
estos güesos, sin orden derramados,  
que en polvo hazañas de la muerte escriben,  
 ellos fueron un tiempo venerados  
 en todo el cerco que los hombres viven. » (*silva A los huesos de un rey...*)

Suivant le même schéma que précédemment, dans le sonnet, l'adjectif démonstratif introduit deux relatives puis il est répété pour en introduire une autre, avant de laisser place au verbe « ser », verbe principal de la phrase. Dans le premier temps, le coquillage et la perle sont décrits comme pleins de superbe, à travers les mots « presuntuosa », « blasona », « tesoro », « ambiciosa » et « soberbia ». Cependant, le verbe « ser » introduit une rupture dans cette façon de voir les apparences, rupture soulignée par le mot « defecto » et par la négation « no decoro », ainsi que par la tournure « mendiga beldad », de sens négatif. Dans la *silva* «Estas que veis aquí pobres y oscuras», le pronom démonstratif introduit d'abord une relative, puis deux appositions (vv. 4 et 9) avant d'être repris par le pronom personnel « ellos » et d'introduire enfin le verbe principal. Ici, on passe du féminin au masculin, par l'intermédiaire de « estos güesos », pour désigner les restes du roi : l'effet est de montrer à quel point les apparences que revêtent ces restes sont trompeuses, puisqu'elles ne permettent même pas de décider du genre de l'objet. D'une manière plus générale, dans les trois cas, on a bien affaire à une dilation de l'énoncé du verbe principal, permise par la mention, puis par la répétition, du pronom ou de l'adjectif démonstratif, dans le but de souligner le caractère méprisable de la réalité.

L'utilisation de l'adjectif démonstratif correspond donc à un système qui, dans le cadre des mécanismes liés à la vision, permet de présenter cette dernière comme un élément peu fiable en comparaison du langage, seul apte à affirmer, ici à travers le verbe « ser » la véritable identité des choses. Dans ce cadre, la vision est en effet ce qui donne lieu à une première interprétation de la réalité. Or, si cette interprétation est présentée comme se maintenant sur une assez longue durée, c'est pour mieux en souligner ensuite le caractère fautif, lorsque surgit le verbe « ser ». Le mécanisme du démonstratif dans le cadre de la vision permet donc de ramener celle-ci à son rôle de simple outil poétique, de prétexte, réaffirmant la supériorité absolue du langage sur la perception.

## 2.3-Jeux de miroirs

Considérons maintenant l'objet général de la critique de la voix poétique : il s'agit de la société qui lui est contemporaine, critiquée parce qu'elle accorde trop d'importance aux apparences, dénoncées comme fausses. Il s'agit, en quelque sorte, d'une société qui se regarde trop et, surtout, mal.

### 2.3.1- Occulter et découvrir

Il est logique, alors, que la vision devienne, dans la poésie morale de Quevedo, un mécanisme utilisé pour dénoncer les fausses apparences, pour évoquer la dualité entre ce qui est caché et ce que l'on montre. D'un point de vue lexical, cette dualité est résumée dans des verbes comme « cubrir », « descubrir », « mentir » et leurs dérivés, ou dans de substantifs comme « hipocresía ». On retrouve par exemple ces mêmes termes dans quatre sonnets différents : « Si el sol, por tu recato diligente »<sup>224</sup> ; « Harta la toga del veneno tirio »<sup>225</sup> ; « No digas, cuando vieres alto el vuelo »<sup>226</sup> ; « ¿ Miras este gigante corpulento [...] ? »<sup>227</sup>. Ainsi, on relève « Descubre » et « hipocresía » dans le titre du sonnet « Si el sol por tu recato diligente » (*Descubre el vicio de la hipocresía que afectan muchos en la disimulación de sus maldades*), « cubrir » au vers 12 de ce même sonnet et « cubre » au vers 3 du sonnet « Harta la toga del veneno tirio ». De même, on remarque le retour de « mentir » dans « mentiras » au vers 11 du sonnet « Si el sol por tu recato diligente » et dans « miente » aux vers 7 et 10 du sonnet « Harta la toga del veneno tirio ». Quand à la notion d'hypocrisie, elle est présente dans les sonnets « Si el sol por tu recato diligente » et « No digas cuando vieres alto el vuelo » ; on peut aussi relever les termes « disimulación », « a escuras », « ignorancia », « no parecer » dans le sonnet « Si el sol por tu recato diligente » ; le terme « examinar » dans le sonnet « Harta la toga del veneno tirio » ; les mots « fingida » et « equivoca » dans le sonnet « No digas cuando vieres alto el vuelo » et les mots « Desengaño », « examina » et « aparentes » dans le sonnet « ¿ Miras este gigante corpulento [...] ? ».

Voyons maintenant comment se traduit, dans ce dernier sonnet, le mécanisme d'une vision associée à deux états opposés, l'occultation et la découverte :

« ¿Miras este gigante corpulento  
que con soberbia y gravedad camina ?  
Pues por de dentro es trapos y fajina,  
y un ganapán le sirve de cimientto.

<sup>224</sup> BL 74 / R 37.

<sup>225</sup> BL 105 / R 81.

<sup>226</sup> BL 110 / R 87.

<sup>227</sup> BL 118 / R 96.

Con su alma vive y tiene movimiento,  
y adonde quiere su grandeza inclina;  
mas quien su aspecto rígido examina,  
desprecia su figura y ornamento.

Tales son las grandezas aparentes  
de la vana ilusión de los tiranos:  
fantásticas escorias eminentes.

¿Veslos arder en púrpura, y sus manos  
en diamantes y piedras diferentes?  
Pues asco dentro son, tierra y gusanos. »

Le voir et l'aveuglement alternent ici à travers des structures de construction syntaxique. Ce poème est en effet construit sur l'opposition, répétée en début et en fin de sonnet, entre une interrogation oratoire (vv. 1-2 : « ¿ Miras este gigante corpulento / que con soberbia y gravedad camina ? » puis vv. 12-13 : « ¿ Veslos arder en púrpura, y sus manos / en diamantes y piedras diferentes ? ») et la réponse à celle-ci commençant par «Pues» (vv. 3-4 : « Pues por de dentro es trapos y fajina, / y un ganapán le sirve de cimientito » puis v. 14 : Pues asco dentro son, tierra y gusanos »). Chaque fois, la tournure interrogative contient la référence aux apparences admirables des êtres décrits (« gigante », « corpulento », « soberbia », « gravedad » ; « púrpura », « diamantes », « piedras ») alors que la phrase affirmative contient le verbe «ser» et définit une réalité méprisable (« trapos », « fajina », « ganapán » ; « asco », « tierra », « gusanos »). On retrouve d'ailleurs, dans le vers final du sonnet « Harta la toga del veneno tirio », cette réalité méprisable évoquée dans le dernier vers de « ¿Miras este gigante corpulento [...] ? », et notamment à travers le même substantif « asco » :

« Y en tantas glorias, tú, señor de todo,  
para quien sabe examinarte, eres  
lo solamente vil, el asco, el lodo. » (vv. 12-14)

Les deux sonnets ont aussi en commun la référence au verbe « examinar », qui apparaît sous la forme « examinarte » au vers 13 du sonnet « Harta la toga del veneno tirio » et sous la forme «el examen» dans le titre du sonnet « ¿Miras este gigante corpulento [...] ? » : *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero*. Enfin on retrouve dans les deux textes la référence à la pourpre, explicite au vers 12 du dernier sonnet évoqué, métaphorique au début du sonnet « Harta la toga del veneno tirio ». Il est ainsi clair que la référence à la dualité occulter/découvrir implique l'usage de structures parallèles et d'un lexique particulier (comprenant les termes « asco », « examinar/examen » et les références à la pourpre), qui relie entre eux certains poèmes et constitue un système d'expression poétique.

Mais ce système peut se retrouver plus simplement à l'échelle d'un seul sonnet<sup>228</sup>, sous la forme de l'ambivalence, de la signification potentiellement double de certains mots. Bien sûr, de tels procédés relèvent de l'esthétique conceptiste que nous évoquerons plus loin, mais ils sont avant tout au service de ce mécanisme d'occultation et de découverte et c'est pourquoi nous menons maintenant cette réflexion sur le sonnet « No digas, cuando vieres alto el vuelo » :

« No digas, cuando vieres alto el vuelo  
del cohete, en la pólvora animado,  
que va derecho al cielo encaminado,  
pues no siempre quien sube llega al cielo.

Festivo rayo que nació del suelo,  
en popular aplauso confiado,  
disimula el azufre aprisionado;  
traza es la cuerda, y es rebozo el velo.

Si le vieres en alto radiante,  
que con el firmaento y su centellas  
equivoca su sello y su semblante,

¡oh, no le cuentes tú por una dellas!  
Mira que hay fuego artificial farsante,  
que es humo y representa las estrellas. »

C'est le dernier vers du second quatrain qui nous intéresse d'abord tout particulièrement car il joue sur le mécanisme de l'occultation et de la découverte pour ancrer la critique de l'hypocrisie et des fausses apparences dans un contexte particulier : celui de la critique de ces défauts chez les femmes qui se prétendent dignes de respect et notamment chez les religieuses. Dans son édition de *Polimnia*<sup>229</sup>, Alfonso Rey signale que, si le titre « Contra los hipócritas, y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete », vraisemblablement apporté par González de Salas en accord avec les projets de Quevedo contient la référence aux religieuses, cette mention est absente de l'édition de 1652. Il précise que des éditions du XVIII<sup>e</sup> siècle omettent aussi cette référence et amputent le poème de ses sept ou huit derniers vers, sans doute pour éviter la portée anticléricale du texte, dont Rey lui-même doute cependant<sup>230</sup>. Ce qui nous intéresse est d'apporter un argument pour nuancer la position

<sup>228</sup> BL 110 / R 87.

<sup>229</sup> Quevedo y Villegas, *Poesía moral (Polimnia)*, op. cit..

<sup>230</sup> Voici le contenu de la note d'Alfonso Rey sur le titre ou épigraphe du sonnet :

« El texto del soneto no contiene referencias precisas a la hipocresía y, desde luego, faltan indicios para concretarla en "monjas y beatas". La edición de 1652 elimina, precisamente, tal matiz : "Contra los hipócritas y fingida virtud, en alegoría del cohete". Es difícil decidir si el responsable de tal enmienda la introdujo por considerarla incoherente o por estimarla irreverente, aunque esta hipótesis parece más probable. Las ediciones de 1713, 1724, 1729, 1772 y 1784 reproducen ese epígrafe abreviado, a la vez que omiten los últimos siete u ocho versos. De este modo se originó una difusión mutilada de este poema a causa de un contenido anticlerical que tal vez nunca existió en el ánimo de Quevedo. Un

d'Alfonso Rey et soutenir l'idée que la critique ici menée a pour cible les femmes, qui dissimulent leur laideur morale derrière un écran de dignité. Les religieuses demeureraient ainsi une cible du sonnet, mais une cible secondaire seulement et, de toutes façons, cette critique ne serait donc pas à relier à une position aussi extrême que l'anticléricalisme. Nous nous fondons, pour notre argumentation, sur les définitions que donne le dictionnaire d'*Autoridades* des mots « traza » et « rebozo », et sur leur alliance dans ce poème avec les mots « cuerda » et « velo ». Voici la définition de « traza » :

« La primera planta, o dissenio, que propone, è idea el Artífice para la fábrica de algun edificio [...] Metaph. significa el medio excogitado en la idea para la conservación, y logro de algún fin. Se toma también por disposición, arte o symetría. Se toma asimismo por el modo, apariencia, ò figura de alguna cosa. »

Dans cette définition, c'est surtout le sens métaphorique qui est à prendre en compte, au vu du contexte du poème. En ce qui concerne la définition du « rebozo », voici la définition qu'en donne le même dictionnaire :

« Lo mismo que Embózo. La cosa con que uno se cubre y encubre el rostro : como la falda de la capa, una banda ò otro qualquier velo ò mascarilla para tapar la cara. Se llama en algunas Provincias de España el modo de taparse de medio ojo las mugeres con el manto. Metaphóricamente vale figura, medio y modo artificioso para dar a entender, sin declararlo distinta y expressadamente, lo que uno quiere decir. ».

Au vu de ces définitions, le vers 8 (« traza es la cuerda, y es rebozo el velo ») reviendrait alors à dire que la « cuerda » est une ruse et que le voile (« velo ») est soit un voile soit une sorte de ruse aussi. Mais voyons maintenant plus précisément le sens de ces termes et ses implications, dans le poème : pour ce qui est du sens à donner à la définition de la « cuerda » comme une ruse (« traza es la cuerda »), il convient de distinguer deux niveaux de compréhension. À un premier niveau, il est tout simplement évident que la cordelette qui permet d'allumer la fusée est assimilée à un stratagème, une manière mécaniquement habile de faire fonctionner le pétard. À un second niveau, on peut comprendre « cuerda » comme une référence à la prétendue dignité morale dont se vantent les femmes sans l'avoir. Éventuellement, « cuerda » peut aussi faire allusion à la supposée sagesse des femmes recluses dans un couvent ou qui fréquentent assidument les églises. Dans tous les cas, le propos de la voix poétique serait alors de mettre en garde contre cette apparente sagesse, qui peut n'être en fait que ruse (« traza »).

En ce qui concerne la définition du « velo » comme « rebozo », c'est-à-dire la fin du vers 8 (« y es rebozo el velo »), la nécessité d'une double interprétation est encore plus évidente : en effet, le premier sens de ces mots est une tautologie : « le voile est un voile », ce

---

posible error interpretativo condicionó su transmisión. » (Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía moral (Polimnia)*, op. cit., p. 244).



qui appelle évidemment une autre interprétation. Cette seconde interprétation se fonde sur le sens de « rebozo », non plus comme « voile » mais comme « mode détourné de signifier quelque chose », ce qui débouche sur la définition du voile de ces femmes comme subterfuge dont il faudrait se méfier. Il est aussi connu que la question du port du voile par les femmes espagnoles du XVII<sup>e</sup> siècle posait problème, en raison des conduites amoraux qu'il permettait et a mené les autorités à rédiger divers textes de loi contre cette pratique ; Quevedo lui-même ayant composé une *Confesión que hacen los mantos de sus culpas, en a premática de no taparse las mujeres*<sup>231</sup>. Reste à savoir si le « rebozo » ainsi dénoncé par la voix poétique dans le sonnet qui nous occupe met uniquement en garde contre les abus amoraux liés au port du voile, ce qui ferait porter la critique essentiellement sur les femmes laïques, ou si le sens de cette ambivalence est, plus généralement, de rapprocher tout voile d'un mensonge, ce qui serait un argument en faveur d'une critique des femmes en général, mais aussi des religieuses. Les deux aspects sont sans doute à prendre en considération et la définition du mot « velo » peut appuyer cette hypothèse : dans le dictionnaire de Covarrubias comme dans celui d'*Autoridades*, si le premier sens du mot évoque un contexte laïque, le voile des religieuses est mentionné dès la seconde entrée :

« Velo :

-Cualquiera cosa de tela que cubre otra.

-Cierta toca bendita que se da a las religiosas quando hazen profession.

-El que lleva la novia [...]

-Por la cubierta y escusa que ponemos a alguna cosa. » (Covarrubias<sup>232</sup>)

« Velo :

-La cortina, ù tela delgada, que cubre alguna cosa. Úsase para ocultar lo que no se quiere, que esté comunmente à la vista por respeto, ù veneración [...]

<sup>231</sup> La question du port du voile par les femmes espagnoles, ou *tapado*, et des problèmes moraux que cela pouvait engendrer, est notamment évoquée par Amédée Mas dans son ouvrage *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, à propos du texte satirique écrit par ce dernier :

« *La confession des manteaux*, écrite, comme l'attestent les quatre premiers vers, à l'occasion de la pragmatique ordonnant aux femmes d'aller le visage découvert, *de manera que puedan ser vistas y conocidas, sin que en ninguna manera puedan tapar el rostro en todo ni en parte con mantos ni otra cosa*, est très riche en détails sur les abus auxquels la pragmatique prétendait couper court. »

... et une note correspond à cette dernière phrase :

« Cette pragmatique est du 12 avril 1639. Il est donc surprenant qu'Astrana Marín date cette poésie de 1623. En 1623 il y eut de féroces mesures contre le luxe vestimentaire, des hommes aussi bien que des femmes, mais rien, à notre connaissance, contre le *tapado* (qui restait cependant interdit, théoriquement, par des édits de 1590, renouvelés vainement en 1595 et en 1600). Il y eut un édit, du 3 janvier 1611, contre les *tapadas de medio ojo*. » (Amédée Mas, *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones hispano-americanas, 1957, p. 163).

Certes, le sonnet que nous étudions ici est daté par Marie Roig Miranda (*Les sonnets de Quevedo...*, op. cit., p. 486) d'avant 1614 et serait donc antérieur au poème satirique et à la pragmatique de 1639. Cependant, d'une part, cette possible antériorité ne va pas à l'encontre de l'idée que cette question intéressait Quevedo, aussi bien sur le plan de la critique sociale qu'en raison des jeux de mots et créations littéraires qu'elle permettait. D'autre part, nous ne sommes pas sûre que la date de composition du poème satirique soit 1639 : rien n'indique qu'il n'a pas été écrit à l'occasion d'un des édits précédents ou en référence générale à un problème de société.

<sup>232</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, op. cit..

- Se llama también la toca, que usan las mugeres para cubrir la cabeza, y el rostro. Llámase especialmente assi el que se pone bendito a las religiosas al tiempo de hacer su profesión [...]
- Por extensión, significa qualquier cosa, especialmene obscura, que estorba la vista de otra.
- Metaphoricamente se toma por el pretexto, dissimulación, ò excusa, con que se intenta ocultar la verdad, ù obscurecerla.
- Vale también la confusión [...]
- Metaphoricamente se llama también qualquier cosa, que encubre, ù dissimula el conocimiento expreso de otra. » (*Autoridades*<sup>233</sup>)

Il semblerait donc que, si la mention du voile n'implique pas une référence de premier plan, à la vocation monacale, une telle référence soit cependant forcément convoquée, à un second plan, dans ce mot « velo ». De plus, ce terme désigne aussi ce qui sert à cacher autre chose, et notamment la vérité. Il apparaît donc comme clair que la critique menée par la voix poétique est au moins double : celle de l'usage que font les femmes du voile, profitant de ce qu'il les garde d'être reconnues, et celle des fausses apparences également, en particulier chez les femmes qui se prétendent ferventes croyantes, qu'elles aient le statut de religieuses ou non. Quant au contenu anticlérical dont parle Rey et qu'il pense devoir rejeter des sens possibles des écrits de Quevedo, il ne nous semble pas présent ici. En effet, la critique s'adresse ici aux femmes coupables de la tromperie dénoncée et non à l'Église ou à tel ou tel couvent, en tant qu'institutions. Par contre, alors qu'il nous paraît erroné de donner à la critique morale quévédienne une dimension anticléricale, il est certain que cette critique désigne cependant un coupable principal : le XVII<sup>e</sup> siècle espagnol.

### 2.3.2-Une vision subvertie par une époque ?

Il nous importe maintenant de voir comment la question de la vision dans le cadre de la société est intrinsèquement liée à l'orgueil, représenté dans ce corpus comme mal inhérent à une époque. Cette notion est très importante dans la morale quévédienne : l'orgueil ou *soberbia* est, dans *Virtud militante*, la troisième plaie du monde, après la *invidia* et la *ingratitude*, et devant la *avaricia*. Or, la *silva* intitulé *La soberbia*<sup>234</sup> définit à deux reprises la *soberbia*, ou orgueil, comme fondamentalement liée à l'ignorance et à la tromperie : elle est qualifiée de « blasón de la ignorancia y la mentira » au vers 6 et ses disciples sont assimilés à un « vulgo de la ignorancia y del engaño » au vers 54. Ce qui nous intéresse surtout est la première définition, qui utilise l'image du blason : il s'agit d'une manière très visuelle de décrire l'orgueil, qui deviendrait ainsi représentation plastique d'un système de contre-valeurs (comme le blason l'est d'un système de valeurs vues comme respectables). L'orgueil est aussi, de manière logique, relié à la question des fausses apparences, le reliant aussi de cette manière

<sup>233</sup> *Diccionario de Autoridades, op. cit..*

<sup>234</sup> BL 135.

à la question de la vision. On retrouve alors, comme dans des cas déjà cités, l'opposition entre un verbe décrivant la réalité perçue et le verbe « ser », évoquant la réalité telle qu'elle est dans son essence. C'est ce qui se passe aux vers 17 et 18, où « viene » et « son » s'opposent par le biais du concessif « aunque » : « y aunque de estrellas coronadas viene, / las que ella derribó son las que tiene ». Comme pour d'autres poèmes aussi, la référence à l'aveuglement fait partie des mécanismes mis en place pour évoquer l'orgueil dans la *silva* qui nous occupe. Au vers 32 les disciples de la *soberbia* sont qualifiés de « ciegos », de même que leur espérance est dite « ciega » au vers 57. Pour conclure sur les implications de la référence à la vision dans la critique de l'orgueil dans cette *silva*, il faut citer le vers 44 : « [la soberbia] escandaliza, pero no escarmienta ». La conséquence de la vision portée sur l'orgueil est à définir comme stérile : elle ne permet pas, à elle seule, l'*escarmiento* dont nous avons parlé pour commencer. De ce point de vue, c'est le poème qui peut constituer une solution, une aide qui permette l'avènement de l'*escarmiento*. Le jeu de miroirs qui régit cette société est incapable de donner naissance, sans l'aide du poète, à des leçons : l'idée développée dans cette *silva* est que cette société qui se regarde elle-même le fait par orgueil pur, pas dans l'optique d'une autocritique moralement constructive.

De l'échelle d'une société tout entière qui se regarde elle-même, on peut maintenant passer à une échelle différente, celle d'un poème décrivant un membre en particulier de cette société, dans ses rapports visuels avec les autres. C'est un des thèmes du sonnet « Ya llena de sí solo la litera », qui reprend la satire I de Juvénal pour critiquer l'avocat Mathon, un nouveau riche qui parade dans sa litière à porteurs :

« Ya llena de sí solo la litera  
Matón, que apenas anteayer hacía  
(flaco y magro malsín) sombra, y cabía,  
sobrando sitio, en una ratonera.

Hoy, mal introducida con la esfera  
su casa, al sol los pasos le desvía,  
y es tropezón de estrellas; y algún día,  
si fuera más capaz, pocilga fuera.

Cuando a todos pidió, le conocimos;  
no nos conoce cuando a todos toma;  
y hoy dejamos de ser lo que ayer dimos.

Sóbrale todo cuanto falta a Roma;  
y no nos puede ver, porque le vimos:  
lo que fue esconde ; lo que usurpa asoma. » <sup>235</sup>

<sup>235</sup> BL 52 / R 12. C'est le premier quatrain qui est à rapprocher de la satire de Juvénal :

« [...] Nam quis iniquae  
tam patiens urbis, tam ferreus, ut teneat se,  
causidici nova cum veniat lectica Mathonis

La question de la réciprocité des regards en société est abordée dans ce sonnet quévédien par le biais de la critique du manque de reconnaissance de Mathon envers l'allocutaire<sup>236</sup>. Dans ce cas, l'improductivité des jeux de miroirs dans la société est explicitement décrite : à un regard répond une absence de regard, pour dire métaphoriquement qu'à une aide passée répond une indifférence présente. C'est ce qui se passe dans les vers 9 et 10 : « le conocimos ; / no nos conoce » et dans le vers 13 : « y no nos puede ver, porque le vimos ». Remarquons que, dans la première opposition, la ponctuation souligne une rupture entre les deux membres de l'opposition. Au contraire, au vers 13, l'opposition est transformée en un rapport de conséquence (« no nos puede ver ») à cause (« le vimos »), souligné par la conjonction de subordination « porque ». Au cours du poème, on passe donc de la constatation d'une absence de réciprocité à l'explication de ce manque par l'excessif orgueil du personnage de Mathon, qui refuse de se rappeler un passé moins glorieux. À ce propos, nous précisons que, si le titre, peut-être apporté par González de Salas, désigne comme objet de la critique « la violenta y injusta prosperidad », le verbe final « asoma » et l'ensemble des remarques que nous avons faites sur ce sonnet désignent, tout autant que cette prospérité, l'orgueil comme péché critiqué dans ce texte.

Pour finir, il est nécessaire de confirmer l'hypothèse jusqu'alors suivie, selon laquelle la voix poétique associerait les travers de cette société qui se regarde elle-même par orgueil sans en tirer de leçons, à des travers particuliers à la société du début du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol. Il nous semble en effet que l'idée est de critiquer la société contemporaine, accusée d'être plus mauvaise que celles qui l'ont précédée : il nous importe donc de trouver l'expression de cette idée dans les poèmes de notre corpus. Dans le sonnet précédemment cité, dont le personnage principal est Mathon, la référence au XVII<sup>e</sup> siècle espagnol est loin d'être directe ; il s'agit d'un détour par la *presencia de lo romano* pour décrire et critiquer le monde contemporain. Dans d'autres textes, les rôles assignés aux différents domaines de la temporalité sont plus marqués. C'est ce qui est visible dans le sonnet « Oír, ver y callar remedio fuera »<sup>237</sup>, où passé, d'une part, et présent et futur, d'autre part, sont opposés dans le

---

plena ipso [...] ? »

« Qui est assez résigné aux iniquités de Rome, assez bronzé pour se contenir quand apparaît la litière neuve de l'avocat Mathon, qui la remplit toute [...] ? » (Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1962, satire I, vv. 30-33, p. 7).

<sup>236</sup> On remarque ici que l'allocutaire est pluriel et mentionné pas moins de huit fois dans les tercets (dans l'ordre, v. 9 à 13 : « a todos » ; « conocimos » ; « nos » ; « a todos » ; « dejamos » ; « dimos » ; « nos » ; « vimos »). Cette particularité a pour effet d'isoler encore plus le personnage de Mathon, dans la logique du reste de sa description, qui commence en effet par l'adjectif « solo » (v. 1).

<sup>237</sup> BL 84 / R 53.

cadre d'une critique du rôle à présent corrompu des trois capacités humaines citées : l'ouïe, la vue et la parole :

«Oír, ver y callar remedio fuera  
en tiempo que la vista y el oído  
y la lengua pudieran ser sentido  
y no delito que ofender pudiera.

Hoy, sordos los remeros con la cera,  
golfo navegaré que (encanecido  
de huesos, no de espumas) con bramido  
sepulta a quin oyó voz lisonjera.

Sin ser oído y sin oír, ociosos  
ojos y orejas, viviré olvidado  
del ceño de los hombres poderosos.

Si es delito saber quién ha pecado,  
los vicios escudriñen los curiosos:  
y viva yo ignorante y ignorado. »

Au début du vers 2 « en tiempo que », s'oppose radicalement l'adverbe de temps « Hoy », placé au tout début du second quatrain, en tête de phrase et en début de vers (v. 5). De même, aux subjonctifs imparfaits « fuera » (v. 1), « pudieran » (v. 3) et « pudiera » (v. 4) du premier quatrain, s'opposent dans les trois strophes suivantes les futurs « navegaré » (v. 6) et « viviré » (v. 10) ainsi que les présents, de l'indicatif (« es », v. 12) ou du subjonctif (« viva », v. 14). On a donc bien affaire à une temporalité présente dans laquelle la vision est considérée comme un vice. De « Oír, ver y callar remedio fuera » (v. 1), on passe en effet à « es delito saber quién ha pecado » (v. 12), c'est-à-dire que la conséquence de la vision et de l'écoute, la connaissance des torts des autres membres de la société, est devenue critiquable aux yeux de la société en question. Dans ce sonnet, ce n'est pas la vision qui est corrompue par la société mais celle-ci qui rejette les effets de la vision, prouvant ainsi sa propre dégradation. Cette dégradation est d'ailleurs d'ordre moral, puisque, en refusant la critique issue de l'observation et de l'écoute, la société en question se prive du secours éventuel de la voix poétique. En effet, cette dernière clôt le sonnet par l'affirmation d'un refus de toute communication : « y viva yo ignorante y ignorado ». Bien sûr, on a vu quelques lignes plus haut la valeur négative que la voix poétique à l'œuvre dans ce corpus associe à l'ignorance : il est donc clair qu'affirmer sa volonté de demeurer ignorante n'est qu'un subterfuge oratoire, le secours de la voix poétique étant, en réalité, apporté à la société qu'elle critique. Précisons que, dans ce vers comme dans d'autres poèmes, le repli sur soi est envisagé par la voix poétique quévédienne comme solution à conseiller. Cependant, du fait même de son statut de voix poétique, une telle entité ne peut représenter ce repli que comme une solution pour autrui, pas pour elle-même, faute de poursuivre alors son entreprise d'édification morale. L'assertion « y viva yo ignorante y

ignorado » n'est en fait produite que dans le but d'attirer justement l'attention sur les défauts de la société, dont la voix poétique dit, sous forme de prétérition, ne pas vouloir parler.

### 2.3.3- Valeurs métaphoriques de la vision

Pour finir, voyons maintenant certaines autres valeurs de la vision dans cette société : celles qui dépendent de sa relation à des métaphores. Cependant, si nous nous apprêtons à étudier, dans le chapitre suivant, des métaphores récurrentes constituant un système à grande échelle, en ce qui concerne le mécanisme de la vision, celui-ci ne devient mécanisme métaphorique que ponctuellement, avec un sens différent lors de chaque emploi, c'est pourquoi nous traitons ici les valeurs métaphoriques de la vision.

Dans le sonnet « Más fertilizan mi heredad mis ojos »<sup>238</sup> par exemple, la vision est abondamment citée, comme métaphore de la présence de celui qui regarde, qu'il s'agisse du seigneur surveillant ses terres cultivées ou du chef militaire assistant à la bataille :

« Más fertilizan mi heredad mis ojos  
que el mayo que las lluvias no resista;  
pues, con el beneficio de mi vista,  
en espigas reviven mis rastros.

Vuélvense los gañanes en gorgojos  
si falta el dueño que al trabajo asista;  
y quien espera grano, coge arista,  
mal acondicionada con abrojos.

Lo mismo es la batalla que la tierra :  
el que la viere dar tendrá vitoria,  
pues los ojos del rey arman la guerra.

El que manda y gobierna de memoria,  
y a su defensa entrambos ojos cierra,  
sin cetro y con bordón busca la gloria. »

On remarque ainsi des groupes nominaux, tous deux constitués d'un adjectif possessif et d'un substantif faisant référence à la vision : « mis ojos », à la rime du vers 1 et « mi vista », à la rime du vers 3. À ces deux mentions s'oppose, pour les quatrains, le verbe « faltar », présent au début du vers 6. Remarquons aussi que, dans le second quatrain, les mots rimant avec « ojos » sont connotés négativement, puisque le quatrain en question décrit une situation fondée sur l'hypothèse de l'absence de cette vision. On trouve ainsi à la rime du vers 5 la mention des parasites « gorgojos », auxquels sont métaphoriquement assimilés les valets de ferme en l'absence de leur maître et, à la rime du vers 8, la mention des mauvaises herbes ou « abrojos ». Au contraire, dans le premier quatrain, qui dit la présence de la vision, le mot

---

<sup>238</sup> BL 126 / R 104.

rimant avec « ojos » est connoté positivement par le substantif « espigas » et le verbe « revivir » qui lui sont associés (v. 4 : « en espigas reviven mis rastros »). La métaphore de la vision dans ces premières strophes donne donc bien naissance à un mécanisme complexe, de connotations positives et négatives, fondamental pour le poème. Dans les deux tercets, un mécanisme comparable est à l'œuvre, pour dire les bénéfices de la présence du chef militaire au combat. Comme dans les quatrains, on retrouve la mention directe de la vision, avec le verbe « ver » au vers 10 et le substantif « ojos » au vers 11. Or, cette mention se fait dans un contexte positif, puisque le verbe « ver » est associé à la victoire, au vers 10, et que les yeux du roi sont assimilés à des armes, au vers 11. Remarquons cependant que le substantif « ojos » est répété au vers 13 dans un contexte négatif, puisqu'il est alors complément du verbe « cerrar », en accord avec le sens de l'expression « de memoria », qui fait référence, à un premier niveau, à une gestion qui se ferait à distance, sans voir les choses, seulement en s'en souvenant. À un deuxième niveau, « de memoria » connote aussi le sommeil de celui qui néglige ses terres par paresse, puisque cette expression signifie encore aujourd'hui dans certaines régions « boca arriba » notamment dans l'expression « dormir de memoria ». Apparaît ainsi, dans les tercets, la notion d'absence de vision, déjà évoquée, qui permet de comprendre la nature du « bordón » cité au dernier vers : il ne s'agit pas du bâton de pèlerin mais de la canne de l'aveugle, métaphore de la quête stérile de toute gloire pour qui l'entreprend dans ces conditions d'aveuglement, c'est-à-dire d'absence<sup>239</sup>. Dans ce sonnet, la métaphore de la vision est donc traitée comme un système complexe, comme un mécanisme rappelant et complétant d'autres références à la vision dans ce corpus.

Si nous avons étudié ici la métaphore de la vision comme évoquant la présence du sujet qui regarde, il faut bien préciser que cette métaphore n'a pas pour seule signification cette présence : elle permet aussi la description de l'humanité du sujet, en opposition à une bestialité que supposerait un autre type de vision ou de regard. C'est ce qui se passe aux vers 31 et 32 de la *silva A una mina*<sup>240</sup> : « Deja oficio bestial que inclina al suelo / ojos nacidos para ver el cielo. ». La direction du regard serait ainsi non seulement innée mais aussi porteuse de sens, un regard porté vers le ciel étant alors signe d'une humanité supérieure à

<sup>239</sup> Précisons que, dans sa troisième série de notes sur les textes de *Polimnia*, Alfonso Rey comprend la locution « de memoria » d'une manière légèrement différente de la nôtre :

« *Gobierna de memoria* es hacerlo 'a tientas', quizás por analogía con *hablar de memoria*, 'sin fundamento'. *Bordón* debe entenderse en la acepción de 'persona que guía a otra' y, por metonimia, 'bastón de ciego'. » (Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III) », in *La Perinola*, rev. cit., n° 12, 2008, p. 369)

Cependant, l'idée d'absence de regard (« a tientas ») reste la même, et son interprétation du mot « bordón » rejoint finalement la nôtre.

<sup>240</sup> BL 136.

celle d'un regard incliné vers le sol. Remarquons que c'est exactement le contraire qui se passe dans le sonnet « Esa frente, ¡oh Giaro !, en remolinos »<sup>241</sup>, puisque, dans les tercets de ce dernier cas, le regard porté vers le ciel est métaphoriquement assimilé à une preuve de vacuité morale :

« No tiene por fructífera el villano  
la espiga que como hueso se endereza,  
sino la corva, a quien derriba el grano.

Hacia la tierra inclina tu entereza,  
porque lo erguido se promete vano,  
y que está sin meollo la cabeza. »

Ce parallèle entre la vacuité physique et la vacuité morale réduit l'humain critiqué pour son orgueil à un état de végétal stérile comparable à la bestialité mentionnée dans la *silva*. Un même élément comparé (le regard, porté vers le haut) peut donc être source de deux métaphores bien distinctes : l'une signifiant la noblesse et l'humanité et l'autre disant l'excessif orgueil d'un esprit vide.

La richesse des métaphores issues des mécanismes de la vision recouvre aussi, en ce qui concerne la société du début du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol, un regret pour le temps passé de l'époque féodale. C'est ce qui se passe dans la *silva Al inventor de la pieza de artillería*<sup>242</sup> : la vision est métaphoriquement opposée à l'action des mains pour dire la supériorité du combat rapproché sur les tirs à distance permis par l'invention des armes à feu. On peut ainsi lire au vers 72 : « ya matan más los ojos que las manos ». L'adverbe temporel « ya » dit le décalage entre le temps révolu des combats médiévaux au corps à corps et le temps, présent pour la voix poétique, des combats à distance menés grâce aux armes à feu. La vision est alors un mécanisme lié à la déchéance, à la perte des valeurs, preuve que les mécanismes liés à la vision se caractérisent par l'extrême diversité de leurs significations. De cette variété, nous tirons deux conclusions : d'abord, elle entre dans le cadre du souci qu'évêdien d'efficacité rhétorique. Ensuite, elle est aussi liée au mécanisme de la vision elle-même : sur le plan poétique, convoquer le sens de la vue implique de faire appel à une multiplicité de points de vue possibles, ce qui ne peut qu'enrichir le texte et le rendre plus complexe. Pour ces deux raisons, il est logique que le mécanisme de la vision occupe une place centrale dans la poésie morale qu'évêdienne. Mais cette dernière est également servie par d'autres mécanismes, notamment ceux qui régissent toute une série de métaphores récurrentes.

---

<sup>241</sup> BL 113 / R 90.

<sup>242</sup> BL 144.



CHAPITRE 3 :  
DES MÉCANISMES DE MÉTAPHORES  
RÉCURRENTES

Outre le mécanisme de l'*escarmiento* et ceux, divers, liés à la vision, il existe, dans la poésie morale de Quevedo, plusieurs séries de métaphores récurrentes : celle assimilant l'or au fruit par excellence de la quête moralement mauvaise, la métaphore qui associe la navigation à la soif de conquêtes, celle de la vie terrestre comme chemin, celle de la ruine architecturale figurant la ruine morale, celle de lumière représentant une puissance supérieure. Toutes ces séries de métaphores sont particulièrement complexes et intensément représentées dans notre corpus, au point qu'elles constituent des mécanismes à part entière, au service du système général qu'est la poésie morale de Quevedo. Nous verrons ici successivement les cinq types de métaphores, étudiant d'abord celle de l'or, puis développant l'idée que celle de la navigation exploite des clichés dans le sens d'une longue tradition dont elle ne se détache que ponctuellement. La troisième métaphore étudiée sera celle du chemin, qui présente un rapport plus distancié à la tradition que la métaphore de la navigation. Après avoir également étudié la métaphore de la ruine, nous verrons comment celle de la lumière se caractérise par une multiplicité de significations, parmi lesquelles la prévalence de la lumière divine n'apparaît que de manière parfois extrêmement détournée.

### 3.1-L'or dans tous ses états

Parmi l'ensemble des métaphores qui fonctionnent en système dans la poésie morale quévédienne, celle dont la présence est la plus importante, du point de vue de la quantité des occurrences, est sans nul doute la métaphore de l'or comme représentation de l'objet d'une convoitise mal placée. La particularité de ce mécanisme métaphorique est qu'il s'appuie sur les diverses formes du métal, depuis son état brut dans la mine jusqu'à sa forme liquide lorsqu'il est fondu, en passant par ses apparences de statues, bijoux et autres ornements. Ces divers aspects sont à l'origine d'un vocabulaire très divers pour décrire cette réalité, en particulier, nous allons commencer par le voir, quand il s'agit d'évoquer la couleur de cette matière.

#### 3.1.1-De la couleur de l'or

Il est évident que l'or appelle tout texte poétique à des exercices de variations quant à la description de sa couleur ; cependant, le nombre de ces variations est particulièrement élevé dans le corpus qui nous occupe et, pour cette raison, particulièrement intéressant à étudier. Le métal métaphoriquement pris comme source de la convoitise par excellence est décrit comme « de la color medrosa » par la voix poétique quévédienne<sup>243</sup>. Cet adjectif, à relier au substantif

---

<sup>243</sup> Sonnet « Esta miseria, gran señor, honrosa », BL 43 / R 3, v. 5.

latin *metus*, *us* : « la peur », associe donc le métal dont nous parlons à quelque chose de méprisable et la convoitise qu'il provoque l'est donc également. Ce serait en effet une erreur de penser qu'une telle convoitise puisse être considérée comme donnant naissance à des actes de courage (pour aller chercher cet or notamment) : l'or est, avant toute chose, ce qui est faible pour cette raison première qu'il est lié à la peur, nous allons y revenir. Dans ses notes à la poésie morale de Quevedo, Alfonso Rey fait référence à Diogène Laërce pour décrire l'or « medroso » comme souffrant lui-même de la peur que lui inspirent tous ceux qui le pourchassent. Il écrit : « Según Diógenes Laercio (6, 23) el oro es de color pálido a causa del miedo que tiene a tantos como lo buscan : '*Qui multus habet insidatores*'. »<sup>244</sup>. Que l'or lui-même soit à percevoir comme ressentant la peur ou qu'il lui soit simplement associé par sa couleur pâle, il est certain que ce métal est représenté, ici, comme lié à une peur méprisable.

De manière plus précise, la couleur principalement évoquée au moment de décrire l'or est, on peut s'y attendre, la couleur jaune. Cependant, elle l'est dans toutes ses nuances, du blond au jaune pâle, presque jamais simple « amarillo ». C'est néanmoins le cas dans le sonnet « Todo lo puede despreciar cualquiera »<sup>245</sup>, où le vers 12 fait du substantif désignant le métal le complément du nom décrivant la couleur jaune : « la amarillez del oro ». Remarquons à ce sujet que cette association entre le métal et sa couleur en appelle une autre : celle entre cette même couleur et la paille, association qui permet de critiquer la convoitise en affirmant la supériorité de la paille sur le métal précieux : « La amarillez del oro está en la paja / con más salud [...] » (vv. 12-13). Précisons que, d'une manière générale, en Europe, la couleur jaune est connotée négativement. Michel Pastoureau écrit à son sujet :

« Au fil des siècles, en effet, le jaune est une couleur qui, en Occident, n'a pas cessé de se dévaluer. [...] Ce qui favorise l'emploi du jaune comme mauvaise couleur à partir du XII<sup>e</sup> siècle et surtout à la fin du Moyen Âge, c'est l'irruption soudaine et quantitative de l'or et du doré dans tous les domaines de la création artistique et, partant, dans la plupart des systèmes de valeur et de représentation. Il s'agit là d'un véritable fait de civilisation qui n'a pas encore bénéficié de travaux approfondis. »<sup>246</sup>

Cette réflexion nous semble transposable, pour l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'idée que l'afflux, vite réduit, de l'or du Nouveau Monde favorise l'emploi du jaune comme mauvaise couleur là aussi<sup>247</sup>. Pour la poésie quévédienne en particulier, citons ces affirmations de

<sup>244</sup> Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », in *La Perinola*, rev. cit., n° 9, 2005, p. 299.

<sup>245</sup> BL 72 / R 35.

<sup>246</sup> Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles / Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, pp. 76 et 51.

<sup>247</sup> Citons, par exemple, ce passage de la « jornada » II de *La huerta de Juan Fernández*, de Tirso, où le personnage d'Hernando décrit la couleur jaune comme à l'origine de sa mort métaphorique :

« Este jardín es mi escuela  
donde cursando desvela  
el miedo imaginaciones;

Carmen Peraita, auxquelles nous adhérons : « Amarillo es un color de la muerte. Además es el color del oro, el color de la riqueza. De ahí sería el color de la codicia, pasión que empuja al hombre a embarcarse, atravesar mares, naufragar »<sup>248</sup>. Bien sûr, il faut confronter ces assertions au texte du corpus qui nous occupe, ce que nous nous apprêtons à faire ici.

D'autre part, la métaphore de l'or, comme objet par excellence de toute convoitise, est liée à une autre métaphore : celle de la couleur jaune comme signe de non tranquillité de l'âme, de peur profonde. C'est le cas dans le sonnet « Desconoces, Damocles, mi castigo »<sup>249</sup>, qui reprend le mythique supplice de l'épée de Damoclès inventé par le tyran Denys. Le deuxième quatrain de ce poème commence ainsi : « No ves la amarillez que dentro abrigo ». De même que l'association entre « oro » et « la color medrosa » reliait ce métal à la notion de peur dans le sonnet « Esta miseria, gran señor, honrosa », de même ici, la couleur par ailleurs reliée à ce métal est associée à la crainte.

Une autre nuance du jaune utilisée dans les métaphores liées à l'or est le blond. Dans l'*Epístola satírica y censoria...*<sup>250</sup>, des « rubias minas » sont évoquées au vers 68 pour décrire métaphoriquement l'objet d'une convoitise considérée comme néfaste, puisqu'il est dit de ces mines au vers suivant que « usurparon la paz del pecho humano ». Dans ce cas, la couleur jaune est représentée sous une forme particulière, le « rubio », mot dont l'étymon latin « rubeus, a, um » décrit le roux, c'est-à-dire une teinte brillante, mais pas blonde. De ce point de vue, les « rubias minas » critiquées sont probablement à voir surtout comme reliées à la notion d'éclat. Ainsi, l'objet de la critique de la voix poétique est-il associé à l'idée des fausses apparences, qui font apparaître l'or sous une apparence séduisante, qui demeure uniquement un aspect extérieur. Allant même plus loin dans cette idée, Christopher Maurer

---

sus lazos son mis renglones  
y en sus cláusulas revela  
misterios mi amor. Sus hojas  
dan materia a mis cuidados,  
encendidos con las rojas,  
si moradas aliviados,  
si leonadas son congojas.  
Ya con las verdes espero;  
con las azules me abraso,  
con las amarillas muero,

casto con las blancas paso,  
y con las pardas me altero. » (Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*, Edición digital a partir de la de Tercera parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina, Tortosa, Imprenta de Francisco Martorell, 1634 y cotejada con la edición crítica de Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1982, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80215064108571495200080/index.htm>, vv. 675-697).

<sup>248</sup> Carmen Peraita, « Espectador del naufragio... », art. cit., p. 191.

<sup>249</sup> BL 93 / R 69.

<sup>250</sup> BL 146 / R 112.

suggère que cet adjectif contribue à l'assimilation de l'Amérique à une prostituée belle et blonde<sup>251</sup>. Dans le cadre de la référence à la brillance, remarquons aussi que l'or cesse ponctuellement d'apparaître comme brillant pour être métaphoriquement identifié à un « pálido tirano » par une apposition, au vers 2 du sonnet intitulé « Las causas de la ruina del imperio romano »<sup>252</sup> :

« En el precio, el favor; y la ventura,  
venal ; el oro, pálido tirano;  
el erario, sacrílego y profano;  
con togas, la codicia y la locura;  
[...]  
promesas son, ¡oh Roma!, dolorosas  
del precipicio y ruina que previenes  
a tu imperio y sus fuerzas poderosas. » (vv. 1-4 puis 9-11)

L'or est ainsi associé à l'absence de couleur, à la pâleur, qui est ici à comprendre comme une preuve de fragilité physique, métaphore de la faiblesse morale. Cette idée est confirmée par le sonnet « ¿Ves, con el oro, áspero y pesado [ ? ] »<sup>253</sup>, dont le dernier vers est le suivant : « pálida sed hidrópica del oro ». La référence à une maladie double la mention de la pâleur, pour définir comme définitivement pathologique la soif de conquête que représente métaphoriquement l'or<sup>254</sup>.

Enfin, dans le sonnet « Si enriquecer pretendes con la usura »<sup>255</sup>, la pâleur n'est pas associée directement à l'or, mais à la convoitise, notamment dans le premier quatrain :

« Si enriquecer pretendes con la usura,  
Cristo promete, ¡oh pálido avariento !,  
por uno que en el pobre le des, ciento :  
¿ dónde hallarás ganancia más segura ? »

Dans ces vers, l'absence de couleur au visage du personnage apparaît comme la conséquence de son avarice, puisque les deux mots sont liés par le rapport d'adjectivation. De même que dans les exemples précédents, la convoitise implique une forme de maladie, à la différence près que, dans ce dernier exemple, ce n'est pas l'or qui est cité mais l'avarice, montrant peut-être que le lien entre or et pâleur est un lieu commun de la poésie morale quévédienne, au point qu'il ne soit pas besoin de le citer pour convoquer sa référence.

<sup>251</sup> Christopher Maurer, « Interpretación de la 'Epístola satírica y censoria' de Quevedo », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 121 (361-362, julio-agosto, 1980), p. 104.

<sup>252</sup> « En el precio, el favor ; y la ventura », BL 104 / R 80.

<sup>253</sup> BL 88 / R 61.

<sup>254</sup> Il est vrai qu'au XVII<sup>e</sup> siècle le mot « hydropesía » ou « hidropesía » a en lui-même le sens métaphorique de « avaricia », au sens général de « convoitise » (Covarrubias, *op. cit.* : « Algunas vezes se toma por la avaricia, porque el hidrópico, por mucho que beva, nunca apaga su sed, ni el avariento, por mucho que aquierra, apaga su codicia ») et de « deseo desordenado de riquezas » (*Autoridades*, *op. cit.* : « Traslaticamente se toma por deseo desordenado de riquezas : porque assi como el hidrópico, mientras mas bebe, tiene mas sed, assi el ávaro mientras mas rico, desea tener mas. »). Cependant, ce qui nous intéresse est que l'or soit associé à un terme dont le sens premier demeure celui de désigner une maladie.

<sup>255</sup> BL 151 / R 93.

Reste maintenant à souligner que, de la pâleur de l'or, on passe à l'usage récurrent du substantif « tirano »<sup>256</sup>, associé à l'adjectif « pálido » dans le sonnet numéroté 104 par Blecua, et répété à de nombreuses reprises dans un contexte évoquant l'or. L'or est, en effet, métaphoriquement décrit comme un tyran dans la longue *silva* « Estas que veis aquí pobres y escuras »<sup>257</sup>, où les vers 39 et 40 sont les suivants : « que el oro lisonjero siempre engaña, / alevoso tirano, al que acompaña. ». Il est ici fait un rapprochement entre la faiblesse des hommes à se laisser gouverner par l'or et le caractère fourbe de ce métal, évoqué par le lexique. Dans le *Sermón Estoico de Censura Moral*<sup>258</sup>, le vers 135 reprend cette même métaphore de l'or comme tyran : « siendo el oro tirano de buen nombre ». Dans ce dernier exemple, la mention « de buen nombre » souligne le terme « tirano », exprimant l'idée qu'il n'est pas exagéré de nommer l'or ainsi. Toutefois, dans ce cas comme dans le précédent, ni la pâleur ni la couleur. Enfin, dans le sonnet déjà évoqué « Todo lo puede despreciar cualquiera »<sup>259</sup>, le mot « tyran » est associé à un adjectif qui souligne l'éclat de l'or pour l'opposer à son origine fangeuse :

« El metal que a las luces de la esfera  
por hijo primogénito acomodo,  
luego que al fuego se desnuda el lodo,  
espléndido tirano reverbera. » (vv. 5-8)

La référence à la boue permet de donner à l'opposition un caractère particulièrement visuel : à la matité et à la saleté connotées par « lodo » répond, au vers suivant, le brillant et l'apparence de grandeur de l'« espléndido tirano ». Toutefois, signalons que l'adjectif « espléndido », tout comme le verbe « reverbera », fait référence à un mécanisme de réflexion de la lumière, mentionnée dans le début du quatrain. Nous pensons que cette notion de lumière reflétée sert ici à illustrer l'absence de valeur intrinsèque réelle de l'or. Ce métal, « espléndido » et qui « reverbera », ne vaut rien par lui-même : il ne séduit qu'en utilisant la lumière existant par ailleurs et qu'il reflète. Finalement, dans ce cas, la réalité matérielle de l'objet critiqué est considérée comme une image des attitudes immorales qu'il peut encourager.

Pour en finir avec les allusions aux couleurs de l'or, il convient de relever deux métaphores en lien avec ce métal, métaphores qui, si elles ne s'appuient certes pas sur la description de la couleur, renforcent l'hypothèse précédemment développée selon laquelle le

<sup>256</sup> Au sujet de l'emploi de ce substantif dans la poésie morale quévédienne, nous partageons le point de vue d'Enrique Moreno Castillo, qui désigne ce mot comme un « término que Quevedo usa con frecuencia como vituperio totalmente al margen de su sentido político. » (Enrique Moreno Castillo, « Anotaciones a la *silva Al inventor de la pieza de artillería* de Francisco de Quevedo », in *La Perinola*, rev. cit., n° 5, 2001, p. 168).

<sup>257</sup> BL 142.

<sup>258</sup> BL 145 / R 111.

<sup>259</sup> BL 72 / R 35.

jaune et la pâleur de l'or sont à associer à la crainte, à la faiblesse et au mensonge. Dans le sonnet « ¿ Podrá el vidro llorar partos de Oriente ? »<sup>260</sup>, il est écrit : « el oro miente en la ceniza fría » (v. 13). La personnification de l'or en être menteur confirme ce qui a été évoqué au sujet du caractère fourbe de ce métal dans la *silva* « Estas que veis aquí pobres y escuras ». L'allusion à la « ceniza fría » évoque la mort, ce qui va bien dans le sens de la couleur jaune et de la pâleur de l'or comme métaphores de la peur et de la maladie. Le sonnet « Quitar codicia, no añadir dinero » va même jusqu'à décrire l'or comme un tombeau, dans le premier tercet, où l'on retrouve d'ailleurs l'association de l'or à la boue :

« Al asiento de l'alma suba el oro;  
no al sepulcro del oro el alma baje,  
ni le compita a Dios su precio el lodo. »<sup>261</sup>

La référence à la peur, l'évocation de la faiblesse de la maladie et de la faiblesse des hommes, soumis au règne tyrannique de l'or, est donc elle-même dépassée. En effet, grâce à l'usage métaphorique de la référence à l'or, ce dernier peut devenir une image de la mort.

<sup>260</sup> BL 83 / R 52.

<sup>261</sup> BL 42 / R 2. Le premier vers de ce poème reprend un passage de la lettre 21 de Sénèque :

« Ne gratis Idomeneus in epistulam meam venerit, ipse eam de suo redimet. Ad hunc Epicurus illam nobilem sententiam scripsit, qua hortatur, ut Pythoclea locupletem non publica nec ancipiti via faciat. 'Si vis, inquit, Pythoclea divitem facere, non pecuniae adiciendum, sed cupiditati detrahendum est.' »  
« Il ne faut pas qu'Idoménée soit pour rien entré dans ma lettre : je le charge d'en acquitter les frais. C'est à lui qu'Épicure adresse une remarquable pensée, l'exhortant ainsi à enrichir Pythoclès autrement que par la voie banale et scabreuse : ' Si tu veux enrichir Pythoclès, n'ajoute pas à son avoir, réduis son désir.' » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., tome I, livre II, lettre 21, section 7, p. 88.)

Quevedo utilise, comme Sénèque citant Épicure, l'opposition « *adicio pecuniae* » / « *detrao cupiditati* », exactement traduite par les termes « *añadir dinero* » / « *quitar codicia* ».

Quant au tercet cité, il est inspiré par saint Pierre Chrysologue :

« Homo mitte, et præmitte thesaurum tuum in celos, ni cœlestem animam demergas in terram. Aurum de profundo terrae, anima ab excelsis cæli. Melius proinde est ad sedem animæ deferri aurum, quem in sepulchro auri anima demergatur. Exutos ergo totis divitiarum curis, et jam per omnia expeditos militare sibi in sæculo jubet, quos regnare donavit in cœlo. » (saint Pierre Chrysologue [D. Petri Chrysologi Archiepiscopi Ravennatis, virieruditissimi atque sanctissimi], *Sermones in evangelia de dominicis et festis aliquotsolemnioribus totibus anni, insignes et pervetusti*, Lyon, Laurent Durand, 1636, p. 75)

« Homme envoie et fais marcher devant toy ton trésor vers les Cieux, afin que tu ne sois cause de la cheute de l'ame celeste vers la terre. L'or se tire des entrailles de la terre, et l'ame du plus haut du Ciel : et pour ce le meilleur sera de porter l'or au siege de l'ame que de voir l'ame couchee dans le sepulcre de l'or : ainsi celuy commande a ceux ausquels il donnera a regner au Ciel (estant despouillé et affranchis de tous les soins des richesses) et libres et dechargez de toutes choses, de combattre pour lui au siecle [...] » (saint Pierre Chrysologue, *Sermons tres doctes et subtils de Sainct Pierre Chrisologue archeveque de Ravennes personnage tres saint tres ancien et tres eloquent*, Paris, Louis Boulanger, 1634, p. 119)

Quevedo reprend ces mots dans les expressions « *el asiento de l'alma* » et « *el sepulcro del oro* », mais il intensifie la critique de la convoitise inspirée par l'or, en transformant la mention de la terre, chez saint Pierre Chrysologue, en référence à la boue.

### 3.1.2-L'or dans les sculptures

Intéressons-nous maintenant à une métaphore en particulier parmi toutes celles liées à l'or : celle qui prend pour élément comparant l'or des statues. De cette métaphore découlent deux métaphores principales : celle qui reprend la métaphore biblique<sup>262</sup> de la statue aux pieds d'argile et de fer, d'une part, et celle qui évoque, d'autre part, les moments où une statue d'or auparavant utilisée comme objet de culte est détruite, quand l'or est fondu pour redevenir objet de commerce.

Le sonnet « Es la soberbia artífice engañoso »<sup>263</sup> reprend l'épisode biblique du rêve de Nabuchodonosor :

« Es la soberbia artífice engañoso;  
da su fábrica pompa, y no provecho:  
ve, Nabuco, la estatua que te ha hecho;  
advierte el edificio cauteloso.

Hizo la frente del metal precioso;  
armó de plata y bronce cuello y pecho;  
y por trocar con el cimientó el techo,  
los pies labró de barro temeroso.

No alcanzó el oro a ver desde la altura  
la guiya, que rompió con ligereza  
el polvo en quien fundó rica locura.

El que pusiere el barro en la cabeza  
y a los pies del metal la lumbre pura,  
tendrá, si no hermosura, fortaleza. »

Le nom de ce roi est cité au vers 3, la différence de matière entre plusieurs tronçons de la statue est reprise, de même que la scène de la pierre venant heurter les pieds de la statue et causer sa destruction. Cependant, la référence est simplifiée par rapport à l'Ancien Testament : le nombre des parties de la statue est réduit et, surtout, les pieds sont décrits comme seulement constitués de boue. De plus, dans la Bible, il s'agit de prédire la succession des royaumes après Nabuchodonosor<sup>264</sup>, alors que, chez Quevedo, le but est de célébrer

<sup>262</sup> « O, roi tu as eu une vision, et voici une grande statue : cette statue était immense, son éclat était extraordinaire, elle se tenait devant toi et son aspect était terrible. C'était une statue dont la tête était d'or fin, la poitrine et les bras, d'argent ; les reins et les cuisses, de bronze ; les jambes, de fer ; les pieds, en partie de fer et en partie d'argile. Tu regardais, lorsqu'une pierre se détache sans l'aide d'aucune main, frappa les pieds de la statue, qui étaient en fer et en argile, et les pulvérisa. Alors furent pulvérisés ensemble le fer, l'argile, le bronze, l'argent et l'or. » (Daniel, II, 31 et suivants).

<sup>263</sup> BL 127 / R 105.

<sup>264</sup> « le Dieu des cieux suscitera un royaume qui ne sera jamais détruit, et ce royaume ne passera pas à un autre peuple. Il pulvérisera et anéantira tous ces royaumes, et il subsistera pour toujours ; de même, tu as vu qu'une pierre s'est détachée de la montagne sans l'aide d'aucune main, et a pulvérisé le fer, le bronze, l'argile, l'argent et l'or. Le grand Dieu a fait connaître au roi ce qui arrivera après cela. Le songe est vrai et son explication est digne de confiance. » (Daniel, II, 31 et suivants).



l'humilité qui consiste à intervertir les matériaux de la statue, associant visage et boue, d'un côté, et pieds et or, de l'autre, afin de marquer une préférence pour la solidité face à la beauté. La simplification par rapport à l'Ancien Testament va dans le sens d'une opposition radicale entre, d'une part, l'or et la tête et, d'autre part, l'argile et les pieds. Une telle opposition est visible dans les vers 5 et 8, où le chiasme des compléments d'objet et des verbes souligne le parallèle entre les deux groupes nominaux constitués de la préposition « de » suivie du nom de la matière puis d'un adjectif la qualifiant : « Hizo la frente del metal precioso » est ainsi à rapprocher de « los pies labró de barro temeroso ». Un tel rapprochement formel a pour but de souligner l'opposition qui existe dans la description des deux parties de la statue. Dans le dernier tercet, l'opposition entre argile et or est soulignée par le chiasme entre « el barro en la cabeza » (v. 12) et « a los pies del metal la lumbre pura » (v. 13). Ce qui nous intéresse ici est le fait que l'or n'est pas dénigré pour ce qu'il est, alors que c'est ce qui se passe dans la plupart des cas où il est fait appel à cette matière pour permettre une métaphore. Ici, au contraire, c'est l'argile qui est qualifié de « temeroso » (v. 8), alors que la notion de peur est associée à l'or dans les autres textes que nous avons évoqués jusqu'ici. D'autre part, son reflet n'est plus qualifié de blond ni de pâle mais de pur (« pura », v. 13). Finalement, l'or est ici à prendre comme métaphore de la solidité à préférer à l'orgueil, de la force à faire passer avant la beauté, c'est du moins ce qu'exprime le dernier tercet du sonnet :

« El que pusiere el barro en la cabeza  
y a los pies del metal la lumbre pura,  
tendrá, si no hermosura, fortaleza. »

L'or est donc ici doté d'un double potentiel : représenté comme trop valorisé, il est métaphore de la faiblesse des hommes devant les fausses apparences et l'orgueil, représenté comme soumis lui-même aux besoins raisonnés de l'homme, il est métaphoriquement la force.

Dans le sonnet « Lágrimas alquiladas del contento »<sup>265</sup>, l'or n'est pas en lui-même une métaphore : ce sont par contre les statues d'or qui sont métaphoriquement les victimes des excès dont les hommes sont capables par convoitise. L'idée développée par la voix poétique est celle d'un sacrilège commis pour satisfaire la soif de richesse. Ce sacrilège correspond à un changement de comportement, l'abandon du respect dû aux images des dieux, qui est dit dans les rimes impaires des tercets :

« Los sacrosantos bultos adorados  
ven sus muslos raídos, por el oro;  
sus barbas y cabellos, arrancados.

Y el ser los dioses masa de tesoro,  
los tiene al fuego y cuño condenados.

<sup>265</sup> BL 54 / R 14.

y al tonante, fundido en cisne y toro. »

En effet, l'adjectif « adorados » (v. 9), qui se rapporte à « Los sacrosantos bultos », c'est-à-dire les statues des dieux, rime avec les participes « arrancados » (v. 11) et « condenados » (v. 13). On voit ainsi, par l'union du système de rime et du lexique, l'évolution de l'attitude des hommes face aux statues en question. Le dernier tercet conclut sur l'inévitabilité d'un tel processus, l'or étant alors ce qui attirerait fondamentalement l'homme vers de tels excès. Remarquons qu'une telle fin est préparée dès le premier vers des tercets, « adorados » contenant le mot « dorados », qui a finalement un sens proche de « ser [...] masa de tesoro ». Ce matériau apparaît ainsi comme doté d'un rôle récurrent dans notre corpus : celui de souligner la faiblesse inhérente à l'homme, dont le péché principal est la convoitise. Bien sûr, le recours à la mention de ce métal, pour décrire et critiquer l'intérêt des hommes pour les choses matérielles, n'est pas propre à Quevedo. Cependant, il nous semble difficile de remonter à l'origine de cette métaphore et nous adhérons complètement aux propos de Marie Roig Miranda quand elle écrit, à propos des sources des sonnets de Quevedo : « beaucoup de notions sont devenues des lieux communs et ne peuvent guère être attribuées à *un* auteur précis »<sup>266</sup>. Il nous importe donc, plutôt que de rechercher une improbable origine très précise de cette référence, de voir comment Quevedo l'exploite d'une manière particulière, que nous pensons avoir abordée et que nous proposons d'analyser maintenant plus en détail.

### 3.1.3-L'or dans *Al oro...*

Afin de montrer à quel point les métaphores liées à l'or constituent des mécanismes importants dans la poésie morale de Quevedo et, afin d'analyser leur fonctionnement, nous voudrions souligner leur présence et les étudier dans un sonnet en particulier : le sonnet « Este metal que resplandece ardiente »<sup>267</sup>. Ce texte reprend bien les métaphores précédemment évoquées comme mécanismes récurrents, puisque la couleur de l'or y est liée à la peur et à la faiblesse et puisque les diverses formes rendues possibles par sa fonte sont évoquées :

« Este metal que replandece ardiente  
y tanta invidia en tanto bulto encierra,  
entre las llamas renunció la tierra:  
ya no conoce al risco por pariente.

Fundido, ostenta brazo omnipotente,  
horror que a la ciudad prestó la sierra,  
descolorida paz, preciosa guerra,  
veneno de la aurora y del poniente.

<sup>266</sup> Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo... op. cit.*, p. 197.

<sup>267</sup> BL 117 / R 95.

Éste, en dineros ásperos cortado,  
 orbe pequeño, al hombre le compite  
 los blasones de ser mundo abreviado.

Pálida ley que todo lo permite,  
 caudal perdido cuanto más guardado;  
 sed que no en la abundancia se remite. »

Au premier vers de ce poème, une proposition subordonnée relative définit l'or comme métal « que resplandece ardiente », avec une insistance sur la brillance qui est proche de la redondance. Cette insistance rappelle les occurrences de l'adjectif « rubio », qui qualifie souvent ce même métal. Remarquons que l'or est encore une fois associé au danger et, à travers lui, à la peur, par les mentions des flammes (« entre las llamas », v. 3) et du « risco » (v. 4), que ce mot soit pris comme synonyme de « peñasco » ou comme forme ancienne de « riesgo ». D'autre part, remarquons la construction « renunció la tierra » (v. 3), où l'ellipse de la préposition « a » semble souligner la distance prise avec la terre en question. En effet, créer une alliance de mots inattendue, dans la formule « renunciar la tierra », permet d'attirer l'attention sur cette construction et, donc, sur l'idée qu'elle exprime. Quant à la mention de l'adjectif antéposé et en début de vers « descolorida » (v. 7), elle rappelle les références à la pâleur de l'or, mais c'est surtout la présence de l'adjectif, antéposé et en début de vers lui aussi, ainsi qu'en début de phrase et de strophe, « Pálida » (v. 12) qui nous intéresse. Cet adjectif qualifie ici le nom « ley » et ce substantif est complété par la relative « que todo lo permite », ce qui semble bien contraire aux attributs d'une loi. L'idée est de montrer la faiblesse de l'or et il est remarquable que cela se fasse encore une fois par l'emploi d'une métaphore associant l'or à quelque chose de pâle.

Quant à la métaphore de l'or fondu pour constituer un nouvel objet, elle est également présente ici : l'adjectif « Fundido » ouvre le second quatrain et évoque l'or sous forme de bijou alors que les tercets commencent par l'évocation de l'or sous forme de monnaie. Dans les deux cas, il s'agit de souligner l'instabilité de la condition de ce métal, potentiellement apte à changer de forme à tout moment. Une telle instabilité est exploitée poétiquement dans le cadre de la métaphore qui associe cet aspect de l'or à la condition de l'homme, exprimée à la fin du vers 10 et au vers 11 : « al hombre le compite / los blasones de ser mundo abreviado ». L'or et l'homme sont ainsi placés sur le même plan, dans la mesure où tous deux constituent un monde en miniature. Cependant, il est d'ordinaire fait référence à l'homme comme monde en modèle réduit en raison de la complexité des éléments censés le constituer. Ici, au contraire, c'est la forme très simple, circulaire, que prend l'or lorsqu'il est pièce de monnaie, qui permet le rapprochement entre cette matière et un monde miniature. L'or n'est donc « monde en

modèle réduit » que parce qu'il est un schéma de la sphère terrestre, une esquisse qui reproduit, sous la forme d'un disque (« en dineros ásperos cortado », v. 9), la sphère qui constitue le monde. Cette assimilation est donc placée sous le signe de l'imperfection et sous-entend que l'homme, aussi, n'est vraisemblablement qu'une reproduction bien imparfaite du monde.

Il est finalement remarquable que l'or s'inscrive dans un système si riche de métaphores. Les deux principales citées jusqu'ici sont, de plus, complétées par celles qui figurent l'or comme un poison (v. 8 : « veneno »), mais aussi comme soif inextinguible (v. 14 : « sed que no en la abundancia se remite »), comme dans la mention, évoquée plus haut, de l'hydropisie. Mais toutes ces métaphores ne sont pas, en elles-mêmes, particulièrement originales ; ce qui fait leur intérêt est qu'elles sont reliées entre elles pour souligner les aspects dénoncés par la voix poétique. C'est ainsi que la métaphore de l'or comme « orbe pequeño » est reliée à celle de l'homme comme monde en miniature aussi, pour assimiler l'imperfection de l'or à celle de l'homme. De même, l'or comme poison, évoqué au vers 8, est relié à l'adjectif « pálido », qui inscrit les deux vers dans le cadre d'une métaphore filée de l'or porteur de maladie. Selon le même principe, la métaphore rebattue de la soif de l'or, mentionnée au dernier vers du poème qui nous occupe, est renouvelée par la mention de l'or, au vers 13, comme « caudal perdido ». Certes, ce terme désigne avant tout la richesse matérielle, mais le mot employé est bien celui qui décrit aussi le débit d'un cours d'eau, réactualisant ainsi la métaphore de la soif de l'or : ce métal, parce qu'il est comme une source qu'on tarit à trop vouloir la capter, est logiquement à l'origine d'une soif impossible à étancher.

### 3.1.4-De l'or à sa quête : d'une métaphore à l'autre

Les métaphores de l'or sont étroitement liées, aussi, à l'évocation de son origine. Poétiquement, en effet, il est particulièrement efficace de rappeler la naissance violente de ce métal, dans les coups de pioche, la boue et l'obscurité de la mine, pour exprimer la méfiance dont il faut user à son égard, le mépris qu'il faut éprouver pour lui. C'est ce qui se passe dans la *silva A una mina*<sup>268</sup> : l'origine terrienne de l'or est illustrée avec violence aux vers 27 et 28, où la voix poétique adresse ce reproche à l'allocutaire : « con villano azadón del cerro duro / sangras las venas del metal luciente ». L'idée d'excavation est reprise aux vers 38 et 39, où le fait de creuser dans une mine est mis en parallèle avec celui de creuser une tombe (« No ves

---

<sup>268</sup> BL 136.

que a un mismo tiempo estás abriendo / al metal puerta, a ti la sepultura ? »). Ce qui nous intéresse surtout est le fait que ces références à l'origine de l'or dans la mine impliquent aussi la référence au lieu où se trouve la mine en question : le Nouveau Monde. Un tel lieu a pour intérêt poétique de se trouver de l'autre côté de l'Océan et de figurer mieux que tout autre endroit, donc, le lieu excessivement éloigné que l'on cherche à atteindre pour satisfaire la soif de richesses. Or, si cette *silva* est adressée « A una mina », ses premiers vers évoquent l'embarcation de l'allocutaire (v. 1 : « Diste crédito a un pino ») et c'est à la navigation qu'il est fait allusion tout au long du texte. En effet, le « pino » mentionné au vers 1 est, par métonymie, le bateau constitué par son bois. L'effet de cette métonymie est de souligner comme absurde la confiance placée par l'homme en un objet, le bateau, qui est non seulement désigné comme un simple végétal, bien extérieur donc au monde de la mer, mais aussi comme un élément isolé, le singulier « un pino » traduisant ainsi la fragilité de cette confiance. Quoi qu'il en soit, la métaphore de l'or comme source de convoitise implique ici celle de la navigation comme soif de richesses.

Ce lien est également présent dans le sonnet « Tuvo enojado el alto mar de España »<sup>269</sup>, où le premier quatrain évoque la navigation comme métaphore de l'excès d'ambition alors que le second fait référence à l'origine de l'or dans la mine comme métaphore des ennuis qu'implique la fascination pour ce métal :

« Tuvo enojado el alto mar de España  
apenas, Fabio, por orilla al cielo;  
la ley de arena, que defiende al suelo,  
ofensas receló de tanta saña.

Con temeroso grito la montaña  
hirió; llevóse el día obscuro velo;  
mezcló a las venas a la sangre el hielo,  
erizado temor que le acompaña. »

Nous voudrions montrer comment ce qui a lieu dans l'ensemble du corpus se vérifie ici, à savoir que l'or et la navigation sont deux systèmes métaphoriques qui fonctionnent ensemble. Dans le premier quatrain, en effet, nombreuses sont les références à la navigation : « el alto mar » (v. 1) ; « orilla » (v. 2) ; « la ley de arena » (v. 3). Quant au second quatrain, il contient une allusion principale à une mine d'où serait extrait l'or : « la montaña / hirió » (vv. 4-5). Les deux réalités, constituées par la navigation et par la mine, ne sont pas à considérer comme opposées parce qu'il y est fait allusion dans deux strophes différentes ; au contraire, le fait que ces deux strophes soient les deux quatrains crée déjà un premier lien entre elles. De plus, ces deux strophes sont à rapprocher en raison du fait que la ponctuation y est tout à fait

---

<sup>269</sup> R 51.

comparable : le vers 1, comme le vers 5, se termine en rejet au début du vers suivant ; le vers 2, comme le 6, finit par un point-virgule alors que le 3 et le 7 se terminent par une simple virgule.

Soulignons maintenant les procédés utilisés pour dire le dépassement des limites dans ces deux quatrains. Dans le premier quatrain, l'excès que constitue le fait d'entreprendre de tels voyages maritimes est dit, outre par le rythme irrégulier de la strophe, par l'allusion à la « ley de arena ». Cette référence, aussi employée dans la variante de ce sonnet, le *salmo* XX<sup>270</sup>, cité plus haut, et qui trouve son origine dans la Bible, évoque en effet les limites fixées aux hommes par Dieu<sup>271</sup>. Faire offense à cette limite constitue donc un acte grave, sacrilège et moralement infiniment condamnable, qu'évoque le vers 4. Dans le second quatrain, l'excès est plus simplement dit par le lexique, dans la mesure où le complément du verbe « herir » (v. 6) est « la montaña » (v. 5), c'est-à-dire que l'allocutaire est représenté comme se confrontant, en cherchant de l'or sous une montagne réelle, à des ennuis dont la taille est métaphoriquement assimilée à celle d'une montagne. De ces deux métaphores différentes, l'or et la navigation, se complétant pour dire les excès des hommes, on passe même à la notion de violence, ce que nous évoquions déjà plus haut. L'action des hommes est non seulement condamnée moralement mais plus précisément dénoncée comme violente, puisque c'est l'adjectif « violenta », dans le sens de « violente » et de « soumise à la violence », qui qualifie la *nave* représentant métaphoriquement la voix poétique à la fin du vers 12. De deux métaphores fonctionnant apparemment ailleurs comme deux systèmes dissociés, on passe dans ce poème à une combinaison de ces deux figures dans un même but, ce qui souligne le lien potentiel qui existe toujours entre elles.

<sup>270</sup> BL 32.

<sup>271</sup> « me ergo non timebitis ait Dominus et a facie mea non dolebitis qui posui harenam terminum mari praeceptum sempiternum quod non praeteribit et commovebuntur et non poterunt et intumescunt fluctus eius et non transibunt illud »

« Ne me craignez-vous pas –oracle de Yavhé-, ne frémirez-vous pas à cause de moi, moi qui ai mis le sable comme limite à la mer, borne éternelle qu'elle ne peut franchir, ses flots s'agitent et sont impuissants, ils murmurent, mais ne la franchissent pas ! »

« ¿A mí no temeréis? dice Jehová; ¿no os amedrentaréis á mi presencia, que al mar por ordenación eterna, la cual no quebrantaré, puse arena por término? Se levantarán tempestades, mas no prevalecerán; bramarán sus ondas, mas no lo pasarán. » (Jérémie, V, 22 ).

« quis conclusit ostiis mare quando erumpebat quasi de vulva procedens / cum ponerem nubem vestimentum eius et caligine illud quasi pannis infantiae obvolverem / circumdedi illud terminis meis et posui vectem et ostia / et dixi usque huc venies et non procedes amplius et hic confringes tumentes fluctus tuos »

« Qui enferma, à deux battants, la mer, quand elle jaillissait, quand elle sortait du sein ? / Quand je mis une nuée sur son vêtement et un nuage sur son maillot. / Puis je lui imposai ma limite, je brisai verrou et battants, / et je dis : 'Jusqu'ici tu viendras et tu ne continueras point ; ici se brisera l'orgueil de tes flots !' »

« ¿Quién encerró con puertas la mar, cuando se derramaba por fuera como saliendo de madre; / cuando puse yo nubes por vestidura suya, y por su faja oscuridad. / Y establecí sobre ella mi decreto, y le puse puertas y cerrojo, / Y dije: Hasta aquí vendrás, y no pasarás adelante, Y ahí parará la hinchazón de tus ondas? » (Job, XXXVIII, 8-11)

### 3.2-La navigation ou la soif de conquêtes

Intéressons-nous maintenant plus particulièrement à la métaphore évoquant la navigation, laquelle est toujours, nous venons de le suggérer, à lire avec les métaphores liées à l'or présentes à l'esprit<sup>272</sup> ; cependant, cela ne suffit pas à en comprendre tous les aspects et elle mérite qu'on l'étudie en détail.

#### 3.2.1-Une image récurrente

L'image de la navigation est récurrente dans la poésie morale de Quevedo, de même que la métaphore de la navigation comme soif excessive de conquêtes, au point d'être chez lui, comme chez d'autres auteurs, un cliché. En effet, la saturation des textes poétiques par une métaphore extrêmement commune à l'époque relève du lieu commun et est parfois utilisée comme tel, dans le but de jouer sur une référence traditionnelle. Dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Ernst Robert Curtius montre, en citant de nombreux exemples, que la métaphore de la navigation est utilisée depuis l'Antiquité romaine pour décrire le voyage que constitue métaphoriquement la rédaction et la lecture d'une œuvre<sup>273</sup>. Cependant, ces références n'apportent qu'assez peu à la compréhension de la métaphore de la navigation comme soif de conquête chez Quevedo. Par contre, Enrique Moreno Castillo évoque plus précisément la métaphore qui nous intéresse :

« El poema desarrolla un motivo muy frecuente en la poesía clásica, el de la diatriba contra la navegación. En la edad de oro, cuando los hombres vivían en paz y sin ambiciones, no existían los barcos. Ver Lucrecio, V, vv. 999-2006 ; Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 94-95, Tibulo, I, 3, vv. 34-49 ; Séneca, *Medea*, vv. 329-34. »<sup>274</sup>

On peut également, avec Alfonso Rey<sup>275</sup>, citer le poème d'accompagnement de Stace pour Mécius Céler, destiné à attirer la bienveillance des dieux sur ce personnage, qui s'apprête à s'embarquer pour aller prendre le commandement d'une légion en Syrie :

« Iusta queror ; fugit ecce vagas ratis acta per undas  
paulatim minor et longue servantia vincit  
lumina, tot gracili ligno complexa timores,  
quaeque super relinquo te, nostri pignus amoris,  
portatura, Celer ! [...] »<sup>276</sup>

<sup>272</sup> L'inverse est également vrai : le sens des métaphores liées à l'or ne peut qu'être éclairé par le fait d'avoir à l'esprit celles qui font référence à la navigation.

<sup>273</sup> Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Pocket, collection Agora, 1991, pp. 219-224.

<sup>274</sup> Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo», in *La Perinola*, rev. cit., n° 11, 2007, p. 140.

<sup>275</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, op. cit., p. 57.

<sup>276</sup> « Légitime est ma plainte ; voici que le navire fuit sans arrêt à travers les flots errants, et peu à peu diminue et décourage les regards ; que de craintes il recèle à l'intérieur de ses frêles cloisons ! et, par-dessus tous les autres,

Cette silve de Stace n'est d'ailleurs pas la seule source possible pour cette image récurrente, et Manuel Ángel Candelas Colodrón écrit à ce sujet :

« La navegación para hallar tesoros más allá de los mares constituye en la poesía moral de Quevedo uno de los motivos más recurridos, aunque no hay que dejar de reconocer el carácter tópico que presenta en la poesía de los siglos XVI y XVII, al calor de la influencia horaciana o de los textos de la sátira romana. »

et

« La execración del primer navegante es uno de los tópicos de la literatura moral del siglo XVII español : se halla en las *soledades* gongorinas y en la silva de Villamediana, 'Ya la común hidropesía de viento', entre otros lugares conocidos ». <sup>277</sup>

D'une manière générale, nous ne nous attardons donc pas sur ces références, car, répétons-le, nous adhérons à l'idée de Marie Miranda que, parmi les sources des sonnets de Quevedo, certaines notions tiennent plus du lieu commun que de la référence précise à un écrivain <sup>278</sup>. Ce qui nous intéresse surtout, c'est la manière qu'a la poésie morale quévédienne d'exploiter ce lieu commun. Sur ce thème, l'article de Carmen Peraita portant sur le sonnet « ¿Ves esa choza pobre que, en la orilla [ ? ] » <sup>279</sup> offre un bon résumé de ce que représente, en général, la métaphore de la navigation dans la poésie quévédienne et dans ses sources :

« Navegar significa tradicionalmente infringir leyes de la naturaleza, violentar la *tierra inviolata*. Por ende, navegar era exponerse a innecesarios peligros. La muerte en el mar impedía además el entierro ritual del naufrago. Representaba la imposibilidad de que el cuerpo muerto recibiera las honras fúnebres requeridas por las creencias religiosas; de ahí que se califique a la navegación de impía. [...] La navegación es condenada porque representa habitualmente una transgresión del orden universal, de los límites del macrocosmos impuestos por los dioses, al traspasar el navegante los confines geográficos naturales delimitados por la « ley de arena », por la orilla del mar, y colapsar la distancia natural entre las tierras [...]. La condena del navegar es un tópico de prolífica tradición en el mundo grecolatino; pero hay una tradición cristiana que también influye marcadamente en el tratamiento quevediano de la navegación. La iconografía cristiana demoniza al mar, en tanto que esfera de lo imprevisible, donde es difícil para uno mismo encontrar un camino; es el espacio donde se manifiesta el mal, donde se representan las apariciones del demonio. [...] En varios de sus poemas Quevedo exhorta a no cruzar las barreras naturales y subraya el carácter antinatural de la navegación [...]. La navegación, además, contraviene los preceptos de la actividad humana: es síntoma de insatisfacción con la propia existencia. El deseo de arriesgarse a navegar, de unir lo que está naturalmente separado, articula la idea del hombre insatisfecho con lo que posee y dominado con la ambición y la desmesura, una aspiración de ganancias rápidas, la visión de la opulencia [...]. En una suerte de geografía moral, codicia de ganancias, dinero, usura, mar, tempestad y naufragio aparecen inextricablemente ligados. » <sup>280</sup>

---

il va t'emporter, toi, Céler, objet de ma vive affection ! » (Stace, *Poème d'accompagnement pour Mécius Céler, in Silves*, texte établi par Henri Frère et traduit par H. J. Izaac, tome I, livres I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1992, vv. 78-82, p. 108).

<sup>277</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, op. cit., pp. 33 et 49. Le même auteur donne également d'autres pistes, générales, en ce qui concerne les sources de *silvas* quévédiennes dans « Las silvas de Quevedo », art. cit., p. 163.

<sup>278</sup> Maire Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo*, op. cit., p. 197 : « beaucoup de notions sont devenues des lieux communs et ne peuvent guère être attribuées à un auteur précis. ».

<sup>279</sup> BL 123 / R 101.

<sup>280</sup> Carmen Peraita, « Espectador del naufragio... », art. cit., pp. 182-186.



Ainsi, d'une manière très générale, la métaphore de la navigation implique la critique des travers humains. Ce qui nous importe, plus que d'explorer la tradition qui aboutit à cet état de choses, est de voir comment la voix poétique quévédienne renouvelle cette tradition ou, au contraire, s'inscrit dans son sillage. Nous pensons qu'à l'usage récurrent de la métaphore de la navigation correspond une volonté poétique d'exploiter une métaphore faisant partie d'un patrimoine littéraire, dans la lignée duquel il importe de s'inscrire, en s'en détachant ponctuellement. Mais montrons d'abord à quel point cet usage est récurrent dans le corpus qui nous intéresse.

Divers poèmes moraux de Quevedo ont pour thème principal l'adresse à une embarcation, ou l'évocation d'un tel objet, ce qui entraîne chaque fois toute une série de métaphores maritimes. C'est le cas dans la *silva Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*<sup>281</sup>, où la voix poétique s'adresse à la *nave* et file une métaphore opposant la vie de l'arbre, tranquille et passée, à la vie présente, pleine de dangers, des pièces de bois constituant le bateau que cet arbre est devenu. Le poème se termine sur l'évocation du naufrage de la *nave*, métaphore de la mort des hommes qui suivraient ce contre-exemple. Dans le sonnet « ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas [...] ! »<sup>282</sup>, la métaphore du naufrage ressurgit, notamment au vers 2, où les cordages et les antennes du titre sont décrits comme « vistiendo de naufragios los altares ». Dans ce cas, les symboles des naufrages remplissent correctement leur rôle, puisqu'ils peuplent l'espace de la voix poétique avec des images de naufrages. Aux vers 12 et 13 du sonnet « ¿Ves esa choza pobre que, en la orilla [...] ? »<sup>283</sup>, la voix poétique, qui n'est alors pas soumise à la fascination pour les conquêtes et le pouvoir, dit : « Y miro, libre, naufragar la saña / del poder cauteloso ». Dans ce cas, le naufrage est celui, métaphorique, du pouvoir condamné à l'échec. D'une manière plus générale, la métaphore de la navigation comme image de l'excès d'ambition est aussi présente, dès le titre, dans les sonnets *Náufraga nave, que advierte y no da escarmiento*<sup>284</sup> et *Advierte la temeridad de los que navegan*<sup>285</sup>. On la retrouve également dans le poème « La voluntad de Dios por grillos tienes »<sup>286</sup>, notamment dans les tercets :

« ¿Quién dio al roble y a l'haya atrevimiento  
de nadar, selva errante deslizada,  
y al lino de impedir el paso al viento ?

<sup>281</sup> BL 138.

<sup>282</sup> BL 7 / R 59.

<sup>283</sup> BL 123 / R 101.

<sup>284</sup> BL 112 / R 89.

<sup>285</sup> BL 89 / R 63.

<sup>286</sup> BL 107 / R 83.

Codicia, más que el Ponto desfrenada,  
persuadió que, en el mar, el avariento  
fuese inventor de muerte no esperada. »

Comme dans « Diste crédito a un pino »<sup>287</sup>, le bateau est désigné à travers une métonymie : celle qui l'assimile à un arbre, le chêne ou le hêtre. L'effet, comme dans la *silva*, est de réduire la valeur matérielle de l'embarcation, en rappelant son origine végétale, pour mieux présenter comme choquante sa prétention à conquérir le monde. C'est, du moins, ce que souligne le substantif « atrevimiento » à la fin du vers 9. Signalons aussi que, dans ce sonnet, on retrouve la référence à la « ley de arena » (v. 2 : « y ley de arena tu coraje humilla »), comme dans celui que Blecua numérote 32 et que nous venons d'évoquer ; cette répétition confirme notre idée d'une série de métaphores maritimes fonctionnant en système au sein de la poésie morale de Quevedo. La métaphore de la navigation est encore évoquée par le thème du sonnet « ¿Tan grande precio pones a la escama ? »<sup>288</sup>, qui fait référence au poisson que l'allocutaire envoie pêcher très loin pour satisfaire sa gourmandise et son orgueil. Au second quatrain du sonnet « Para comprar los hados más propicios »<sup>289</sup>, également, la mention de la navigation permet d'illustrer l'erreur morale de l'allocutaire, qui adresse de mauvaises prières à Dieu :

« Pides felicidades a tus vicios;  
para tu nave rica y usurera,  
viento tasado y onda lisonjera,  
merciéndole al golfo precipicios. »

Dans ce cas, la construction grammaticale souligne un parallèle entre les deux compléments directs du verbe « pedir » (« felicidades » et « viento tasado y onda lisonjera ») ainsi qu'entre ses deux compléments indirects (« a tus vicios » et « para tu nave rica y usurera »). L'effet, renforcé par les adjectifs, ici péjoratifs tous les deux, « rica » et « usurera », est de faire de l'embarcation une image des vices de l'allocutaire, puisque « tu nave... » est placée sur le même plan grammatical que « tus vicios ». Dans la *silva* « Estas que veis aquí pobres y oscuras »<sup>290</sup>, les vers 58, 59 et 66 contiennent aussi des références à la navigation comme métaphore de la soif incontrôlée de conquêtes :

« cuéstele vuestra gula desbocada  
su pueblo al mar, su habitación al viento » (vv. 58-59)

<sup>287</sup> BL 136. Dans son article sur *Al inventor de la pieza de artillería*, Enrique Moreno Castillo recense les références littéraires à l'origine de la représentation du bateau comme un arbre (Enrique Moreno Castillo, « Anotaciones a la *silva* 'Al invento...' », art. cit., pp. 172-174).

<sup>288</sup> BL 121 / R 99.

<sup>289</sup> BL 69 / R 32.

<sup>290</sup> BL 142.

« Solicitud los mares » (v. 66)

En tout, jusqu'ici, c'est près d'une dizaine de poèmes qui a été citée.

Dans le même ordre d'idées, remarquons le parallèle entre les poèmes « Diste crédito a un pino »<sup>291</sup> et « Las selvas hizo navegar, y el viento »<sup>292</sup>. Les vers 61 à 63 du premier sont en effet les suivants :

« doy que te sirva el viento lisonjero,  
si su furor recelas;  
doy que respete al cáñamo y las velas »

Les deux premiers vers de l'autre poème sont ceux-ci : « Las selvas hizo navegar, y el viento / al cáñamo en sus velas respetaba ». Dans les deux cas, l'image est celle du vent respectueux des voiles et des cordages, désignés par la matière, le chanvre, qui les constitue. L'effet est, dans le second exemple, de souligner la grandeur du personnage célébré dans le poème, puisque même les éléments naturels se soumettent à ses intérêts. Dans le premier exemple, l'effet est de décrire comme idéale la situation souhaitée. Il ne s'agit pas là d'une simple réutilisation, par facilité, d'une trouvaille poétiquement satisfaisante : le fait que, dans les deux cas, la situation décrite soit représentée comme signe d'une bénédiction du personnage qui la vit nous donne à penser que les deux références fonctionnent dans une même logique, faisant partie d'un même système. Si l'on considère les dates de première publication attestée de ces poèmes<sup>293</sup>, on peut même souligner l'antériorité de « Diste crédito a un pino » par rapport à « Las selvas hizo navegar » et le fait, peut-être paradoxal, que l'épigraphe pour la statue de Charles Quint constitue un écho à une création poétique qui faisait, au départ, référence à un homme bien plus commun que cet empereur. Quoi qu'il en soit, ce qui importe surtout ici est le retour de la métaphore de la navigation, sous la forme, particulière, d'une navigation accompagnée par les éléments naturels, comme bénie des dieux.

Pour finir, soulignons la répétition des allusions à la navigation dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>294</sup>. Elle se traduit par le retour de cinq mots dérivés du verbe « navegar » : « navegación », au vers 27 ; « navegan », au vers 58 ; « navega » au vers 81 ; « navegados », au vers 215 ; « navega », au vers 375. Ce sont ainsi environ douze poèmes que nous avons cités comme contenant des métaphores assimilables à celle de la navigation comme soif de conquêtes. Cela représente près de dix pour cent des poèmes de notre corpus, qui en compte 158 : c'est dire l'importance de cette métaphore dans la poésie morale de Quevedo. La

<sup>291</sup> BL 136.

<sup>292</sup> BL 214.

<sup>293</sup> D'après Blecua, 1611 pour « Diste crédito... », puisqu'il le présente comme issu de la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres*, et 1648 pour « Las selvas... », puisqu'il le présente comme issu du *Parnaso español*).

<sup>294</sup> BL 145 / R 111.

métaphore en question, nous l'avons cependant dit, relève aussi du cliché, exploité comme tel car lié à des modes et traditions littéraires. Il nous importe maintenant de voir comment la voix poétique québécoise renouvelle une telle tradition, dans l'hypothèse où elle ne se bornerait pas à la reproduire.

### 3.2.2-Vers une originalité du traitement de ce *topos*?

Puisque la métaphore de la navigation comme manifestation de convoitise est courante dans la littérature et dans l'art, au XVII<sup>e</sup> siècle en particulier, il n'est pas étonnant que sa présence dans la poésie morale de Quevedo implique la mise en place de stratégies dont l'effet est de renouveler son usage. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Con más vergüenza viven Euro y Noto »<sup>295</sup> : dès le titre, la voix poétique annonce que la métaphore de la navigation va servir à illustrer une réalité différente de celle des conquêtes qui lui sont habituellement associées. Le titre de ce sonnet est en effet *Reprehende la continua solitud de los usureros*, et l'idée principale est l'opposition métaphorique entre l'activité, jamais interrompue, des usuriers et celle, qui trouve parfois un répit, de la mer :

« Con más vergüenza viven Euro y Noto,  
Licas, que en nuestra edad los usureros:  
sosiéganse tal vez los vientos fieros,  
y, ocioso, el mar no gime su alboroto.

No siempre el Ponto en sus orillas roto  
ejercita los rancos marineros :  
ocio tienen los golfos más severos;  
ocio goza el bajel, ocio el piloto.

Cesa de la borrasca la milicia:  
nunca cesa el despojo ni la usura,  
ni sabe estar ociosa su codicia.

No tiene paz, no sabe hallar hartura;  
osa llamar a su maldad justicia;  
arbitrio, al robo; a la dolencia, cura. »

Dans son aspect thématique, ce sonnet reprend un passage de saint Ambroise, qui se fonde sur une surenchère : la mer, bien que généralement considérée comme éternellement en mouvement, trouve parfois le repos, ce dont ne sont même pas capables les usuriers :

« Verecundiores venti sunt, quam vestrae cupiditates. Illi habent otia sua, numquam vestra quaerendi studia feriantur. Et cum otiosa tempestas est, numquam vestra otiosa sunt navigia. Vesatur unda sub remige, quando quiescit a flamine. »<sup>296</sup>

<sup>295</sup> BL 66 / R 29.

<sup>296</sup> Le passage est cité par González de Salas, qui donne comme référence le titre *De Aelia et Jejuno*, 732 : « Les vents sont plus réservés que votre cupidité : ils ont leur repos ; jamais vos ardeurs ne sont touchées par les prières. Et alors que la tempête s'apaise, jamais vos navires ne sont en repos. L'eau se reprend sous les rames, lorsqu'elle se repose du vent. » (traduction personnelle).

Le comparatif « *verecundiores* », le mot « *otium* » et l'adjectif « *otiosa* » qui en est dérivé, sont repris dans le texte espagnol, dans le cadre d'une accentuation du phénomène de la répétition, puisque « *ocio* » est cité trois fois par Quevedo et « *ocioso/-a* », deux fois (alors que, dans le texte latin, seul l'adjectif est répété). Le caractère remarquable de ce sonnet se trouve, d'autre part, dans le fait que la rupture, généralement perceptible entre les deux quatrains et les deux sonnets, a ici lieu entre les vers 9 et 10, c'est-à-dire entre le premier vers du premier tercet et le second. En effet, deux vers exceptés, tous les débuts de vers jusqu'au vers 9 font référence à la relative mesure dont fait preuve la mer, comparée aux hommes rendus coupables d'usure : « *Con más vergüenza viven* » (v. 1) ; « *sosieganse* » (v. 3) ; « *ocioso* » (v. 4) ; « *No siempre* » (v. 5) ; « *ocio tienen* » (v. 7) ; « *ocio goza* » (v. 8) ; « *Cesa* » (v. 9). Au contraire, après le vers 9, on rencontre une série de négations qui dit l'absence de trêve dans l'activité de l'usure : « *nunca cesa* » (v. 10) ; « *ni sabe* » (v. 11) ; « *No tiene paz; no sabe hallar hartura* » (v. 12). La navigation est donc bien associée, encore une fois, à l'idée d'une absence de limites, mais il s'agit ici de présenter les usuriers comme dépassant encore plus les limites de la morale que la mer et les navires ne le font avec celles de l'activité et du mouvement.

Une autre occurrence d'un traitement original d'une métaphore liée à la navigation est celle qui se trouve dans le sonnet « *De amenazas del Ponto rodeado* »<sup>297</sup>. Dans ce poème, ce n'est pas vraiment à l'éternel mouvement de la mer qu'il est fait allusion, mais à son extrême violence. La métaphore, particulièrement originale par rapport au reste du corpus, est alors celle qui représente l'homme, constant dans les épreuves, comme un écueil au milieu de l'Océan :

« *De amenazas del Ponto rodeado  
y de enojos del viento sacudido,  
tu pompa es la borrasca, y su gemido  
más aplauso te da que no cuidado.*

*Reinas con majestad, escollo osado,  
en las iras del mar enfurecido,  
y, de sañas de espuma, encanecido,  
te ves de tus peligros coronado.*

*Eres robusto escándalo a orgullosa  
proa que, por peligros naufragante,  
te advierte, y no te toca, escrupulosa.*

*Y a su invidia y al mar, siempre constante,  
de advertido bajel seña piadosa  
eres, norte y aviso a vela errante. »*

---

<sup>297</sup> BL 98 / R 74.

Les deux premiers quatrains pourraient laisser penser que cette métaphore est simplement celle du roc immuable au milieu des tempêtes, image de la constance humaine face à l'adversité. Cela entrerait dans la lignée du lieu commun emblématique, qui utilise l'image du roc isolé au milieu des flots pour représenter la vie humaine entourée de dangers et, éventuellement, siège d'une certaine constance et attention morale<sup>298</sup>. Mais, ici, les deux tercets apportent une nuance importante : l'homme constant dans l'adversité est en fait assimilé à un véritable écueil, dans le sens où il constitue un obstacle, une limite posée à ceux qui, contrairement à lui, seraient tentés de se rendre coupables d'excès. Il est particulièrement intéressant que la métaphore de la mer, représentant l'absence de limite, soit ici au service de l'expression de la mise en place de telles limites, grâce à l'image de l'écueil. L'objet poétique constitué par le « señor perseguido y constante en los trabajos » devient ainsi un obstacle à contourner pour les navires représentant la soif de conquêtes. C'est ce qu'exprime le terme « escándalo », mis en valeur par sa place sous l'avant-dernier accent de l'hendécasyllabe saphique du vers 9. Un des sens de ce mot est « tropieço, embarazo, estorvo, tropeçadero,

<sup>298</sup> C'est ce que souligne Juan de Horozco à propos du cercueil dans l'emblème XXXVII de son *Libro tercero* des *Emblemas morales*, cité par Christian Bouzy dans sa thèse sur cet ouvrage :

« Y en lo que toca al Ataud que ponemos, en que pretendimos se aya de encerrar biuo el que quisiere saluarse de los peligros de las aguas, [...] » (Juan de Horozco, *Emblemas morales*, f. 176 v°, cité par Christian Bouzy, *Recherches sur la littérature emblématique espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle : les Emblemas morales de Juan de Horozco y Covarrubias (1589)*, Thèse, sous la direction de M. le professeur André Labertit, Université des sciences humaines de Strasbourg, Département d'études ibériques, 1989, p. 317).

Plus généralement, cette représentation correspond au commentaire de l'emblème I de ce même ouvrage, dont le phylactère contient les mots suivants : « Ego dormio et cor meum vigilat » (Cf. Christian Bouzy, *op. cit.*, p. 716). Le verbe « vigilare » rappelle le rôle de repère du « señor perseguido y constante en los trabajos » de Quevedo. Dans son commentaire de cet emblème, Juan de Horozco utilise d'ailleurs le mot « peñasco », aussi employé par González de Salas dans sa note « Figúrale con la alegoría de un peñasco del mar », et le groupe nominal « atalaya y guarda », qui sont à rapprocher des termes « norte y aviso » de la fin du poème de Quevedo.

Dans sa thèse, Marie-Eugénie Kaufmant reproduit un emblème de l'ouvrage de Juan de Borja, qu'elle explique ainsi :

« le rocher battu par les flots symbolise la constance dans l'épreuve. » (Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la 'Comedia Nueva'*, thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Pierre Étienvre, Université de Paris IV-Sorbonne, U.F.R. d'études ibériques et latino-américaines, Doctorat Études Romanes, 2004, p. 615, cf. annexe 2).

À propos d'un autre emblème, qui nous intéresse moins en lui-même que pour la comparaison qu'il implique, elle écrit :

« La tradition espagnole est moins franchement orientée [que ne l'est celle que représente Otto Van Veen] vers l'association directe et positive du rocher dans la stabilité amoureuse. Elle lui préfère l'image moralisatrice de la constance dans l'épreuve, dans le bouillonnement des passions en général. Ce sont la qualité rocheuse du 'monte' et son altitude qui sont surtout symboliques dans l'emblématique. Le 'monte' y est aussi représenté en tant que rocher au milieu des flots, comme image de la stabilité. Le 'monte', par sa caractéristique rocheuse d'altitude et d'immuabilité, devient un motif allégorique de choix dans l'emblématique. Prise en bonne ou en mauvaise part, image de la superbe ou de la noblesse, de la vertu, de la générosité et de la constance, le 'monte' a un symbolisme ouvert d'une *pictura* à l'autre. » (*idem*, pp. 618 et 619).

Ces emblèmes et leurs commentaires montrent le caractère de lieu commun, pour le XVII<sup>e</sup> siècle espagnol, de l'image du roc au milieu des flots.

trampa »<sup>299</sup>, et c'est aussi cette image de l'écueil à contourner qui est soulignée par l'adjectif de la fin du vers 11 : « no te toca, escrupulosa », ainsi que par le substantif « aviso » au vers 14. Remarquons que le substantif qui joue le rôle d'attribut du sujet de deuxième personne dans le dernier tercet, outre « aviso », est « norte » : il s'agit donc non seulement de fixer des limites (« aviso ») mais également d'aider à déterminer un cap (« norte »). De ce point de vue, on peut finalement assimiler cette représentation métaphorique du « señor perseguido y constante... » à un *escarmiento*, puisqu'il aide à « no incurrir en la pena, ejecutada en otros, y algunas veces ejecutada en la misma persona, con cuya memoria nos apartamos de pecar... »<sup>300</sup>.

Enfin, deux autres occurrences de la métaphore de la navigation nous intéressent ici : des cas où le renouvellement de ce *topos* passe par son association à un autre lieu commun de la littérature. C'est ce qui a lieu dans le sonnet « Oír, ver y callar remedio fuera »<sup>301</sup>, où la voix poétique déclare dans les vers 5 et 6 : « Hoy, sordos los remeros con la cera, / golfos navegaré... ». La métaphore de la navigation comme attitude tout au long de la vie est ici combinée à la référence à l'épisode de l'*Odyssée* où Ulysse bouche les oreilles de ses hommes avec de la cire pour échapper au chant séducteur des sirènes. L'effet de cette référence particulière à la métaphore de la navigation est de présenter le verbe « navegar » sous un nouveau jour, l'associant à un voyage rendu sûr par la prudence. Dans le sonnet « Vivir es caminar breve jornada »<sup>302</sup>, la métaphore de la navigation est associée au *topos* de la vie comme voyage en général :

« Vivir es caminar breve jornada,  
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,  
ayer al frágil cuerpo amanecida,  
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que, siendo, es poco, y será nada  
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;  
pues, de la vanidad mal persuadida,  
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento  
y de esperanza burladora y ciega,  
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,  
y, sin moverse, vuela con el viento,  
y antes que piense en acercarse, llega. »

<sup>299</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, *op. cit.*.

<sup>300</sup> Telle est une partie de la définition, déjà citée, que le dictionnaire d'*Autoridades* donne pour « escarmiento ».

<sup>301</sup> BL 84 / R 53.

<sup>302</sup> BL 11 / R 91.

L'effet de cette association est d'universaliser la portée du message poétique qui, puisqu'il s'applique, métaphoriquement, aussi bien aux territoires terrestres qu'aux surfaces maritimes, est susceptible de concerner chacun des hommes. Remarquons que les deux métaphores, celle du voyage sur le chemin de la vie et celle de la navigation, sont reliées par un lien de comparaison, exprimé au début du vers 12 par le comparatif « Como », qui introduit une phrase nominale occupant tout le dernier tercet. De même que la métaphore de l'or est liée à celle de la navigation, cette dernière est liée à celle du séjour sur la terre comme voyage sur un chemin, ce que nous allons maintenant aborder en détail.

### 3.3-Le chemin : passer, errer, écraser

La métaphore de l'homme comme voyageur dans cette vie est courante, en art en général et en littérature en particulier. Sans chercher à occuper le terrain délicat de l'étude des sources précises de ce lieu commun, indiquons que, dans la Bible, le chemin représente la vie, Dieu y guidant celui qui l'écoute<sup>303</sup>, et l'homme étant parfois lui-même décrit comme voyageur sur terre<sup>304</sup>. Cette métaphore de l'homme comme voyageur est aussi présente dans

---

<sup>303</sup> Cf. notamment Isaïe, XXX, 21 [Dieu promet sa grâce à Israël] :

« Tes oreilles entendront une parole derrière toi disant : 'C'est le chemin, suivez-le', lorsque vous devrez aller à droite ou aller à gauche. »

La traduction espagnole est différente, mais reprend l'idée d'une voie sur laquelle Dieu accompagne l'homme :

« Entonces tus oídos oirán detrás de ti la palabra que diga: « Este es el camino, andad por él y no echéis a la mano derecha, ni tampoco os desviéis a la mano izquierda ».

Cf. aussi Psaumes, XVI, 11 [David s'adresse à Dieu] :

« Tu me feras connaître le chemin de la vie,  
des joies à satiété, en ta présence,  
des délices à ta droite, à jamais ! »  
« Me mostrarás la senda de la vida;  
en tu presencia hay plenitud de gozo,  
delicias a tu diestra para siempre. »

Cf. aussi Jean, XIV, 6 :

« Jésus lui [à Thomas] dit aussi : Je suis le chemin, la vérité et la vie. Personne ne vient au Père que par moi. » / « Jesús le dijo: -Yo soy el camino, la verdad y la vida; nadie viene al Padre sino por mí. »

<sup>304</sup> Pour les mentions non métaphoriques de l'homme comme voyageur étranger, cf. Genèse, XXIII, 3 et 4 :

« Puis Abraham se leva de devant son mort [Sarah] et parla aux fils de Hêth, en disant :  
'Je suis hôte et résidant parmi vous. Donnez-moi la propriété d'un tombeau parmi vous, pour que je mette mon mort au tombeau hors de ma vue'. »

La note de cette traduction française souligne la notion d'étrangeté en précisant : « Hôte et résidant, hébreu *gêr we-tôshâb*, étranger accueilli à demeure dans un pays voisin, mais ne jouissant pas des droits des autochtones. »

« Luego se levantó Abraham de delante de su muerta y habló a los hijos de Het, diciendo:  
-Extranjero y forastero soy entre vosotros; dadme en propiedad una sepultura entre vosotros para llevarme a mi muerta y sepultarla. »

Cf. aussi Exode II, 21 et 22 :

« Moïse consentit à habiter avec l'homme et celui-ci donna à Moïse sa fille Séphorah.  
Elle enfanta un fils et l'appela du nom de Gershom, car il dit : 'J'ai été un hôte en terre étrangère !' » /  
« Moisés aceptó vivir en casa de aquel hombre; y éste dio a su hija Séfora por mujer a Moisés.  
Ella le dio a luz un hijo, y él le puso por nombre Gersón, pues dijo: 'Forastero soy en tierra ajena.' »

Pour un exemple de mention métaphorique de ce *topos*, cf. Hébreux, XI, 13 :



le corpus que nous étudions et il nous importe donc de voir comment elle y est mise au service de la visée morale de ces textes. Elle y donne en fait naissance à tout un système de métaphores, qui partagent la notion de pas à réaliser, de marche à effectuer sur une distance généralement longue. Nous décrirons ici ce système sous les trois formes qu'il prend dans le corpus : celle de la personnification du temps qui passe sous forme d'un marcheur, celle de l'être humain comme voyageur à pied sur les routes de la vie terrestre, celle, enfin, particulière, de l'être humain comme voyageur perdu, en errance sur ces mêmes routes.

### 3.3.1-« Bien te veo correr, tiempo ligero»<sup>305</sup> : le temps qui passe

Il nous importe tout d'abord d'étudier les métaphores du temps qui passe comme marcheur ou être en mouvement, dont les pas sont évoqués, et de voir comment la voix poétique quévédienne joue avec cette tradition<sup>306</sup>. Dans le premier quatrain du *salmo XXVII*,

---

« Ils sont tous [Abel, Hénoch, Noé, Abraham, Sara] morts dans la foi sans avoir bénéficié des promesses, mais ils les ont vues et saluées de loin et ont avoué qu'ils étaient des étrangers et des passants sur la terre. » / « En la fe murieron todos estos sin haber recibido lo prometido, sino mirándolo de lejos, creyéndolo y saludándolo, y confesando que eran extranjeros y peregrinos sobre la tierra. »

Cette métaphore de l'*homo viator* est ensuite abondamment reprise en littérature et pas seulement dans les poèmes moraux quévédiens : par exemple, Santiago Fernández Mosquera étudie son emploi dans la poésie amoureuse de Quevedo, mais aussi chez Fray Luis de León ou, en rapport avec la « vanidad del mundo », chez Francisco de Aldana (Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo...*, op. cit., p. 67).

<sup>305</sup> *Salmo XXVII*, BL 39.

<sup>306</sup> Pour les mêmes raisons que jusqu'à présent (le caractère trop limité et de trop grande incertitude des réponses pouvant être apportées), nous n'abordons pas la question des sources de ce lieu commun. Signalons seulement qu'il est présent chez Fray Luis de León, dont on sait que Quevedo est le premier éditeur :

« El hombre está entregado  
al sueño, de su suerte no cuidando,  
y con paso callado  
el cielo, vueltas dando,  
las horas del vivir le va hurtando.  
¡Ay!, despertad, mortales!  
Mirad con atención en vuestro daño.  
¿Las almas inmortales,  
hechas a bien tamaño,  
podrán vivir de sombra y solo engaño?  
¡Ay!, ¡levantad los ojos  
a aquella celestial eterna esfera !  
burlaréis los antojos  
de aquesa lisonjera  
vida, con cuanto teme y cuanto espera.  
¿Es más que un breve punto  
el bajo y torpe suelo, comparado  
con aqueste gran trasumpto,  
do vive mejorado  
lo que es, lo que será, lo que ha pasado?  
Quien mira el gran concierto  
de aquestos resplandores eternals,  
su movimiento cierto,  
sus pasos desiguales,

trois verbes de mouvement inscrivent l'usage de la métaphore du temps comme être en mouvement dans un cadre tout à fait traditionnel :

« Bien te veo correr, tiempo ligero,  
cual por mar ancho despalmada nave,  
a más volar, como saeta o ave  
que pasa sin dejar rastro o sendero. »

Il est en effet plus que banal de dire du temps qu'il passe à toute allure. Mais l'expression « a más volar » introduit une variation dans cette métaphore banale : elle présente une surenchère, qui, en plaçant « volar » au-dessus de « correr » sur l'échelle de la rapidité, rappelle le rôle purement métaphorique de tels verbes. En associant « correr » et « volar », la voix poétique revient à l'aspect métaphorique de telles images, réactualisant des alliances de mots que l'usage avait pu priver de leur dimension imagée. Ce qui nous semble surtout remarquable est la façon dont la voix poétique conclut cette métaphore avec le vers 4 : en affirmant la capacité du temps à ne laisser aucune trace de son passage (« que pasa sin dejar rastro o sendero »). C'est là aussi que réside la nouveauté dans le traitement de cette métaphore : dans le paradoxe ainsi exprimé entre la représentation du temps comme être en déplacement et l'affirmation de l'absence totale d'indices laissés suite au déplacement en question. Le paradoxe s'inscrit pleinement dans la métaphore du chemin, puisque les traces, absentes, sont évoquées par le nom « sendero ». L'effet général est de représenter le déplacement du temps comme furtif, notamment grâce à la négation du vers 4 « sin dejar rastro o sendero », dont la forme ambivalente était annoncée à la fin du vers précédent par l'expression « saeta o ave ».

Dans la *silva Reloj de campanilla*<sup>307</sup>, le temps est évoqué sous le nom de « las horas », au vers 14, et c'est aux « peregrinaciones » de celles-ci qu'il est fait allusion. Il est aussi question du chemin (« camino », v. 10), substantif sur lequel nous reviendrons, et de « contar los pasos al sol, horas al día » (v. 16) : toute une série de termes, décrivant un mouvement de marche, est ainsi mise en œuvre pour décrire le temps qui passe. Le lien de cette métaphore avec l'objet décrit est remarquable : l'horloge mécanique est en effet l'objet idéal à assimiler poétiquement au temps qui passe, parce qu'elle le mesure, évidemment, mais aussi parce que ses mouvements mécaniques peuvent être facilement ramenés à des pas, aux mouvements de la marche. À la fin du sonnet, ces mouvements de marche sont même assimilés à un mouvement de décompte numérique du temps, aux vers 46 à 48 : « en él te da [...] / la muerte un

---

y en proporción concorde tan iguales [...] » (Fray Luis de Leon, « Noche serena », v. 21 à 45, in *Poesía*, introducción y notas de Darío Fernández-Morera y Germán Bleiberg, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1986, p. 30).

<sup>307</sup> BL 140.

contador ». C'est aussi ce qui a lieu dans la *silva El reloj de sol*<sup>308</sup>, où, dès le début du poème cette fois, les notions de pas et de décompte sont évoquées : « los pasos de la luz le cuenta al día » (v. 3). Dans la même *silva*, le terme « camino » est aussi repris, par le verbe qui lui est lié, au vers 16 : « camina al paso que su luz camina ». La métaphore du temps qui passe pas à pas serait donc simplement reprise une fois de plus par la voix poétique quévédienne dans ce poème. Cependant, la fin de cette brève *silva* de 26 vers apporte une certaine originalité au traitement de la métaphore du temps qui passe en la complétant :

« No cuentas por sus líneas solamente  
las horas, sino lógrelas tu mente;  
pues en él recordada,  
ves tu muerte en tu vida retratada,  
cuando tú, que eres sombra,  
pues la santa verdad así te nombra,  
como la sombra suya, peregrino,  
desde un número en otro tu camino  
corres, y pasajero,  
te aguarda sombra el número postrero. » (vv. 17-26).

Du temps qui passe, la voix poétique en vient ici à l'homme qui chemine lui-même, présentant le passage du temps comme lié à la nature humaine : s'il est dans la condition de l'homme de traverser cette vie en marchant, pourquoi ne serait-il pas soumis à une temporalité dont la marche est, elle aussi, inexorable ? Quoi qu'il en soit, cette fin de poème relie les deux métaphores, celle du temps qui passe et celle de l'homme qui passe, soulignant leur fonctionnement en système. Dans la première des trois *poesías relojerías* qui font partie de notre corpus de poèmes moraux, c'est même essentiellement les pas de l'homme sur cette terre qui sont décrits, mais en association étroite avec des mentions plus ponctuelles du passage du temps. Dans cette *silva*, la voix poétique commence par questionner ainsi le *Reloj de arena* :

« ¿Qué tienes que contar, reloj molesto,  
en un soplo de vida desdichada  
que se pasa tan presto ;  
en un camino que es una jornada,  
breve y estrecha, de este al otro polo,  
siendo jornada que es un paso solo ?  
Que, si son mis trabajos y mis penas,  
no alcanzarás allá, si capaz vaso  
fueses de las arenas  
en donde el alto mar detiene el paso.  
Deja pasar las horas sin sentirlas,  
que no quiero medirlas,  
ni que me notifiques de esa suerte  
los términos forzosos de la muerte. »<sup>309</sup>

<sup>308</sup> BL 141.

<sup>309</sup> BL 139, vv. 1-14.

Dans ces vers, outre la mention des substantifs « camino » et « jornada », répété deux fois, on remarque quatre occurrences du nom « paso » ou du verbe « pasar ». À part pour la troisième occurrence de « paso » (v. 10), tous ces termes désignent la vie de l'être humain, qui ne fait que passer sur cette terre. Même à la fin du poème (vv. 29-31), la métaphore se poursuit, avec la mention du « camino » et du « pie doloroso » de l'homme, assimilé à un « mísero peregrino ». Nous reviendrons un peu plus loin sur l'image de l'homme comme voyageur sur cette terre<sup>310</sup>, mais il nous importe de faire remarquer ici que cette métaphore est convoquée, dans ce poème, dans le cadre d'une adresse à une allégorie du temps qui passe, ce qui montre encore l'étroitesse du lien entre les différents mécanismes métaphoriques dans la poésie morale quévédienne.

Remarquons maintenant que les pas dont il est ici question ne sont pas toujours exactement ceux du temps : ils sont aussi ceux de la mort, de l'âge ou des années. Il existe en effet un souci de variété dans la poésie morale quévédienne, qui évite ainsi la monotonie de la répétition stricte de la même métaphore. Dans la *silva* « Estas que veis aquí pobres y escuras »<sup>311</sup>, c'est d'un pas, et non plus de plusieurs pas, qu'il est question. Il s'agit du pas de la mort, et le passage au singulier nous semble justifié par l'aspect silencieux de ce pas. Les vers 78 à 81 contiennent en effet la phrase suivante : « [...] la muerte [...] / presta vendrá con paso enmudecido » : il est donc assez logique d'isoler ce mouvement silencieux en un seul geste. D'autre part, contrairement à l'idée de décompte, lent mais inévitable, qu'impliquait la forme plurielle des pas du temps, le singulier dans la description du pas de la mort permet d'introduire l'idée de vitesse dans ce déplacement. Cette notion de rapidité est aussi liée à la description du déplacement du temps et de la mort dans le *salmo* « Cuando me vuelvo atrás a ver los años »<sup>312</sup>, bien que les pas y soient pluriels. Les vers 7 à 10 en sont en effet les suivants :

« Pasa veloz del mundo la figura,  
y la muerte los pasos apresura ;  
la vida nunca para,  
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara. ».

L'idée de déplacement est soulignée à trois reprises : « Pasa » ; « los pasos » ; « nunca para » et celle de rapidité est répétée deux fois : « veloz » et « apresura », faisant de ces vers un condensé de deux aspects essentiels de la métaphore du passage du temps dans notre corpus. Cette idée de déplacement est d'ailleurs exprimée aussi par les sonorités occlusives des bilabiales sourdes, qui illustrent assez bien un pas saccadé et rapide. Signalons cependant le

<sup>310</sup> Cf. paragraphe 3.3.3 de cette partie.

<sup>311</sup> BL 142.

<sup>312</sup> BL 21.

fait que le pas de la mort se caractérise, dans la poésie morale québécoise en particulier, par son silence, ce qui est souligné par le participe « enmudecido » dans la *silva* déjà mentionnée « Estas que veis aquí, pobres y oscuras ». Ce silence peut sembler en contradiction avec le rôle des occlusives précédemment citées, mais il n'en est rien : dans le cadre de la fiction poétique, il est prétendu que la mort vient à l'homme de manière silencieuse, mais cela n'empêche pas le texte poétique de se soumettre à des critères d'efficacité rhétorique, dont fait partie le recours aux sonorités occlusives pour représenter le passage du temps. L'idée d'une mort qui surprend l'homme par son silence est aussi présente dans le sonnet « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas! »<sup>313</sup>, où la voix poétique s'adresse ainsi à la mort : « ¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría, / Pues con callado pie todo lo igualas ! » (vv. 3-4). Dans ce cas, les sonorités ne reproduisent pas particulièrement la marche du temps, par contre, les pieds de la mort sont représentés au singulier (« pie »), de même que, dans « Estas que veis aquí pobres y oscuras », ses pas étaient décrits comme « paso ». Les variations sur la métaphore du temps qui passe sont donc nombreuses, mais rarement isolées : elles fonctionnent dans le cadre d'un système.

Restent à évoquer les pas de l'âge, qui sont présents dans le *salmo* « Miré los muros de la patria mía »<sup>314</sup>. Au vers 3, on trouve en effet l'expression « la carrera de la edad », qui dit une certaine rapidité dans le déplacement, comme cela est le cas pour le déplacement de la mort. Cette métaphore des pas de l'âge est aussi présente au vers 177 du *Sermón estoico de censura moral*<sup>315</sup>, sous la forme « el paso de la edad ». Finalement, l'âge ou les années sont également représentées comme marchant dans le sonnet « Que los años por ti vuelen tan leves »<sup>316</sup>, dont le vers 2 évoque leurs « pisadas » (vv. 2-3 : « pides a Dios, que el rostro sus pisadas / no sienta,... »). Il est nécessaire de remarquer qu'il ne s'agit pas seulement ici de marcher, pas à pas, plus ou moins vite ou plus ou moins silencieusement, mais véritablement, pour la représentation métaphorique du temps, d'écraser l'être humain. Avec le substantif « pisadas », la voix poétique passe de l'évocation de l'action de « marcher » à celle de « marcher sur », « fouler », l'objet sur lequel il est question de marcher étant « el rostro », c'est-à-dire la représentation par excellence de l'humanité du sujet. Avec cette notion d'écrasement, sur laquelle nous serons amenée à revenir, à propos du pas de l'homme, la métaphore du temps qui passe acquiert une dimension de violence qu'il importe de souligner.

---

<sup>313</sup> BL 31 / R 49.

<sup>314</sup> *Salmo XVII*, BL 29 / R 68.

<sup>315</sup> BL 145 / BL 111.

<sup>316</sup> BL 64 / R 25.

### 3.3.2-« Vivir es caminar breve jornada»<sup>317</sup> : l'homme comme voyageur sur le chemin de la vie

Le système des métaphores du chemin implique aussi une métaphore représentant l'être humain vivant comme un être de passage sur cette terre, où il effectuerait une marche, image de son temps de vie. D'un point de vue poétique, l'intérêt d'une telle métaphore est qu'elle permet de jouer sur l'expression de la durée de ce voyage, à la fois long et très bref. C'est ce qui se passe dans le *salmo IX*<sup>318</sup>, dont les vers 11 à 16 sont les suivants :

«Nace el hombre sujeto a la Fortuna,  
y en naciendo comienza la jornada  
desde la tierna cuna  
a la tumba enlutada;  
y las más veces suele un breve paso  
distar aqueste oriente de su ocaso.»

Le dernier vers rapproche les deux extrémités de la vie, tout en insistant en même temps sur leur éloignement formel. La naissance et la mort sont en effet éloignées grâce au lien d'opposition établi par le verbe « distar de » entre « oriente » et « ocaso », ainsi que grâce au sens des mots « oriente » et « ocaso » et à la nature grammaticale différente du démonstratif et du possessif. Cependant, ces deux extrémités de la vie sont aussi rapprochées par la proximité des deux mots dans le vers et l'affirmation, au vers précédent, du fait que seul « un breve paso » les sépare. Cette dualité entre la longue apparence du temps de vie et sa brièveté réelle est aussi présente dans le sonnet cité en titre de ce paragraphe : « Vivir es caminar breve jornada ». L'idée, exprimée dès le premier vers, est bien celle de la brièveté de la vie, cependant, le reste du sonnet exprime l'illusion de longueur que donne la vie à l'homme non averti. C'est notamment ce qui peut être compris aux vers 7 et 8, où l'erreur humaine est ainsi exprimée : «... de la vanidad mal persuadida, / anhela duración, tierra animada.». L'illusion à laquelle s'abandonne l'être humain lui fait espérer une longue vie, alors que le groupe nominal en apposition « tierra animada » rappelle la fragilité de la vie en question, sa vanité. La dualité brièveté/apparente longueur est, enfin, perceptible dans les vers 9 et 10 du sonnet « Todo tras sí lo lleva el año breve »<sup>319</sup> : « Todo corto momento es paso largo / que doy, a mi pesar, en tal jornada ». L'alliance des adjectifs « corto » et « largo », de part et d'autre du verbe « ser », illustre parfaitement la dualité que nous étudions ici.

Remarquons finalement que, sans nécessairement impliquer une tension entre l'expression de la brièveté de ce voyage et la référence à sa durée apparemment longue, les

---

<sup>317</sup> BL 11 / R 91.

<sup>318</sup> BL 140.

<sup>319</sup> BL 30 / R 46.

métaphores décrivant la vie terrestre comme un chemin et l'homme comme un voyageur sont nombreuses. Dans le sonnet « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>320</sup>, par exemple, la même métaphore du chemin est reprise, dans le titre *Enseña el camino más seguro para la virtud, y quita el velo engañoso de la riqueza*, mais aussi aux vers 3 (« camina ») et 5 (« el camino »). Même si la métaphore du chemin ne constitue pas ici l'essentiel du sonnet, il est remarquable que ce texte propose une troisième occurrence d'une forme dérivée de « camino » : l'adjectif « descaminada », appliqué à la foule dans l'erreur au vers 9. On pourrait donc parler d'une présence récurrente, sinon toujours renouvelée dans sa signification, de la métaphore du chemin. L'idée serait de saturer le corpus de la poésie morale de telles références, afin de persuader l'allocutaire du bien-fondé de cette métaphore, du caractère passager de sa vie sur terre. Pour atteindre un tel but, la simple mention de mots comme « camino » et ses dérivés peut suffire, dans la mesure où, vus comme un ensemble, les poèmes de ce corpus s'éclairent les uns les autres. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Próvida dio Campania al gran Pompeo »<sup>321</sup> : seul le vers 6 mentionne un terme voisin de « camino », en évoquant le désir de l'homme qui « en el cerco del sol camina a escuras ». Cependant, cette seule allusion, dans la mesure où ce sonnet est défini comme faisant partie des *poemas morales*, convoque toutes les métaphores présentes ailleurs dans le corpus et reliées à cette idée de la vie terrestre comme chemin. Le sens en serait ici de décrire l'homme comme fondamentalement condamné à un tel cheminement, puisque même son désir est décrit comme soumis à ce mouvement. Ajoutons que la mention du « rodeo » de la mort au vers 8 participe à convoquer la métaphore des pas et du chemin en général.

Parfois, enfin, les pas sont ceux de l'homme lui-même, comme dans les quatrains du *salmo* « Un nuevo corazón, un hombre nuevo » :

«Un nuevo corazón, un hombre nuevo  
ha menester, Señor, la ánima mía;  
desnúdame de mí, que ser podría  
que a tu piedad pagase lo que debo.

Dudosos pies por ciega noche llevo,  
que ya he llegado a aborrecer el día,  
y temo que hallaré la muerte fría  
envuelta en (bien que dulce) mortal cebo.»<sup>322</sup>

Surtout, nous avons évoqué plus haut le lien entre la métaphore du temps qui passe et l'image d'un temps écrasant les vivants : dans la poésie morale, un lien similaire existe entre la métaphore de l'homme comme voyageur, marchant sur le chemin de cette vie, et sa

<sup>320</sup> BL 65 / R 28.

<sup>321</sup> BL 41 / R 1.

<sup>322</sup> BL 13.

représentation comme celui qui écrase, sous ses pas, certains de ses semblables. C'est ce qui se passe au début de la *silva A los huesos de un rey...*<sup>323</sup>, où les vers 7 et 8 décrivent ainsi les inscriptions de la tombe évoquée dans le poème : « letras en donde el caminante, junto, / leyó y pisó soberbias del difunto ». L'idée est celle d'une détérioration totale du respect dû, de son vivant, au roi. Cette détérioration est dite grâce au passage du statut de « caminante » au statut de celui qui écrase, par son pas (« pisó »), ce sur quoi il marche. Encore une fois, il est remarquable que l'usage métaphorique de l'image du chemin débouche sur l'expression d'idées assez violentes. C'est sans doute cette violence qui constitue une partie de l'originalité que la voix poétique quévédienne apporte au traitement de la métaphore, traditionnelle, de l'homme comme voyageur sur cette terre.

### 3.3.3-Peregrinos et descaminados : l'errance

Pour finir cette évocation des métaphores liées à l'image du chemin, il est nécessaire d'étudier celle qui assimile l'homme à un être en errance, se distinguant ainsi de la précédente, qui l'associait simplement à la représentation du marcheur. Santiago Fernández Mosquera distingue également les deux métaphores, en soulignant leur présence récurrente dans la poésie morale quévédienne :

« Igualmente, el motivo literario del *peregrino* y sus consiguientes metáforas pueden tener un fondo moral o religioso además del amoroso, como sucede también con la metáfora de *caminante-camino* y todos aquellos términos capaces de sustentar una metáfora o una metonimia referida al motivo general del *homo viator* que ya no señalaremos.

Lo importante es subrayar que Quevedo utiliza simultáneamente el mismo tópico con idéntica metáfora para dos ámbitos diferentes sin aparentes interferencias : el religioso-moral y el amoroso; que el tropo pudo nacer de una fuente común, aunque no única, pero que ha tenido caminos y utilizaciones diferentes (moral y amorosa), como bien se puede demostrar, en la literatura renacentista española, con Aldana o Fray Luis, para el empleo moral. Y quizá también sea destacable que nuestro poeta utilice con mucha más frecuencia esta metáfora –y sus derivadas– en su poesía religiosa y moral que en la amorosa. »<sup>324</sup>

Dans notre corpus plus précisément, cette image d'un allocutaire errant est contenue en germe dans toutes les occurrences du substantif « peregrino ». Cependant, elle n'est exploitée que dans certains textes, comme *El escarmiento*<sup>325</sup>. Dès le premier vers du poème, l'allocutaire est apostrophé comme celui qui « peregrina [...] », et cette mention première est suivie de la description d'un cheminement marqué par l'errance. C'est ce qui ressort en effet de la mention de l'origine obscure de l'allocutaire comme venant d'un « osado monte » (v. 2). C'est également ce qu'on comprend grâce aux adjectifs « confuso » (v. 5) et « vario » (v. 10) et, plus généralement, grâce à l'usage répété de l'alternative, chaque fois introduite par « o » (v. 5,

<sup>323</sup> BL 142.

<sup>324</sup> Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo...*, op. cit., p. 68.

<sup>325</sup> BL 12.



8 et 10). Ces trois différents états possibles pour l'allocutaire participent à le représenter en errance : si, évidemment, il n'est susceptible de se trouver que dans un seul d'entre eux, la mention de ces diverses possibilités ajoute à la confusion qui préside à la description de son état. Ce personnage de l'allocutaire en errance a même tendance à devenir une sorte de lieu commun, en particulier quand ce terme est utilisé dès le premier vers pour nommer l'allocutaire. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino! »<sup>326</sup> : le terme « peregrino » y est non seulement la seule mention d'un allocutaire en errance, mais aussi la première et dernière mention d'un allocutaire humain, si l'on excepte la deuxième personne grammaticale contenue dans le verbe « hallas » au vers 2. Les deuxièmes personnes grammaticales qui apparaissent ensuite le font beaucoup plus loin, au dernier tercet, et désignent Rome elle-même. On a ici affaire à l'utilisation d'un lieu commun, celui de l'homme comme être en errance sur terre.

Cependant, la métaphore est aussi mise en œuvre dans le cadre d'un renouvellement de ce lieu commun. En l'associant à la métaphore de la navigation, la voix poétique quévédienne renouvelle la mention de l'errance<sup>327</sup> quand elle évoque ainsi celle d'un vent marin, le Notus, dans le sonnet intitulé *Advierte la temeridad de los que navegan*<sup>328</sup> : « tu peregrinación... » (v. 8). L'errance de l'homme est peut-être, enfin, celle de l'homme mort aussi. C'est du moins comme cela qu'il est possible de comprendre l'utilisation du verbe « peregrinar » au vers 93 de la *silva A los huesos de un rey...*<sup>329</sup>. Les vers 90 à 94 sont les suivants :

« ¡Qué no está predicando  
aquel que tanto fue, y agora apenas  
defiende la memoria de haber sido,  
y en nuevas formas va peregrinando  
del alta majestad que tuvo ajenas! »

Cette fois, c'est bien de l'âme du défunt qu'il est question, à travers le groupe nominal « en nuevas formas ». Cette utilisation de la métaphore étend ici la condition de l'homme comme être errant à son âme elle-même, proposant une vision pessimiste, mais en accord avec l'ensemble du texte de cette *silva*, de la vie éternelle pour certains êtres. La permanence de l'âme du défunt sur cette terre est, en effet, contraire à la promesse du salut de l'âme dans la religion chrétienne. Du roi qu'évoque ce poème, il n'est dit nulle part qu'il a gravement péché : la mise en valeur de sa puissance passée sert seulement de contre-point à la

<sup>326</sup> BL 213.

<sup>327</sup> De même qu'elle a été décrite plus haut, renouvelant cette même métaphore de la navigation en l'associant à celle de la vie terrestre comme chemin en général, d'une part, ainsi qu'à un épisode de *l'Odyssée*, d'autre part. Associer des lieux communs entre eux est ainsi un moyen, pour la voix poétique quévédienne, de les renouveler ou, au moins, de jouer avec eux.

<sup>328</sup> BL 89 / R 63.

<sup>329</sup> BL 142.

description de son état actuel et l'errance de son âme ne peut donc pas être une punition juste, voulue par Dieu. On a alors affaire à la description de l'âme errante d'un être dont la conduite morale ne justifie pas un total rejet divin. Alors, si l'âme de ce roi n'est donc pas une âme perdue pour la religion chrétienne, l'expression de son errance ne peut avoir qu'un rôle esthétique : celui de correspondre à la tonalité sombre et plaintive de la *silva*.

Évoquons, pour finir, deux occurrences d'un terme particulier pour désigner l'errance extrême : l'adjectif « descaminado ». Ce terme a pour nous l'intérêt de rappeler, puisqu'il s'obtient par l'adjonction d'un préfixe au participe passé de « caminar », le substantif « camino », important dans la poésie morale de Quevedo. Le retour de ce même substantif, sous une forme légèrement différente et verbale, montre comment fonctionne le mécanisme de cette métaphore du chemin dans notre corpus : il s'agit de reprendre sans cesse des images et des termes récurrents, mais en introduisant dans cette répétition une certaine variété, qui répond à une des nécessités de la poésie morale : plaire pour être lue. L'adjectif « descaminado » est ainsi utilisé dans le sonnet « Solar y ejecutoria de tu abuelo »<sup>330</sup> pour désigner Phaéton et le comparer à un allocutaire qu'il faut avertir des dangers impliqués par une recherche trop zélée des preuves de sa pureté de sang. Dans ce cas, l'errance est indéniablement associée à l'erreur morale. Cette association d'un élément physique, c'est-à-dire de l'écart par rapport au droit chemin à suivre, à la faute morale permet de relire l'ensemble des références à l'errance, qui seraient alors une possible évocation de la condition humaine comme tournée par nature vers le péché. La seconde occurrence de l'adjectif « descaminado », dans sa forme féminine cette fois (ce qui pourrait faire partie d'une stratégie visant au respect de la variété), se trouve dans le sonnet « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>331</sup>. Le premier vers du premier tercet est en effet l'injonction suivante : « Huye la multitud descaminada ». Cette occurrence vient confirmer l'hypothèse d'une errance désignant métaphoriquement la propension naturelle de l'être humain à l'erreur morale, puisque c'est ici la majorité des hommes (« la multitud ») qui est décrite comme dans cette faute (« descaminada »). Remarquons que ce tercet se clôt sur l'affirmation de la possibilité de victoire de la vertu : à condition, comme toujours, de suivre les conseils de la voix poétique, l'allocutaire peut échapper aux mauvais aspects de sa condition humaine. C'est ce qui est affirmé au vers 11 : « la virtud dará el fin de la jornada. ». Il est évidemment significatif que la métaphore de la vie sur terre comme voyage soit encore filée ici (par le substantif « jornada ») : l'idée est d'affirmer la réversibilité possible du mouvement de déchéance morale

---

<sup>330</sup> BL 62 / R 23.

<sup>331</sup> BL 65 / R 28.

qu'induit la nature humaine. Dans le cadre d'une morale catholique, il est en fait indispensable que l'amendement soit possible, que l'homme ne soit pas condamné définitivement et que la porte de la repentance lui demeure ouverte.

### 3.4-Les ruines : métaphore par excellence de la déchéance humaine ?

Une métaphore, moins omniprésente que les précédentes, mais néanmoins récurrente, mérite d'être étudiée ici : celle qui associe l'image de la ruine architecturale à la destruction de toute matérialité humaine. Cette déchéance humaine est avant tout celle du corps lui-même, mais nous verrons qu'elle peut aussi revêtir une dimension morale. Dans le sonnet « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino! »<sup>332</sup>, les termes qui décrivent l'état de ruine de la ville de Rome sont opposés à ceux qui disent ce qu'était la ville en question dans le passé :

« Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,  
y en Roma misma a Roma no la hallas:  
cadáver son las que ostentó murallas,  
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;  
y limadas del tiempo, las medallas  
más se muestran destrozo a las batallas  
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,  
si ciudad la regó, ya sepultura,  
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,  
huyó lo que era firme, y solamente  
lo fugitivo permanece y dura. »

Ainsi, « cadáver » s'oppose à « murallas » au vers 3 ; « tumba de sí propio » à « Aventino » au vers 4 ; « Yace » à « reinaba » au vers 5 ; « destrozo » (v. 7) à « blasón » (v. 8) ; enfin, dans un ordre temporel renversé par rapport à ce qui précède, « ciudad » (le passé) s'oppose à « sepultura » (le présent) au vers 10. Dans ce sonnet, l'objet décrit est la ville de Rome dans un état de ruine et l'idée est de souligner le fait que le fleuve est le seul élément de la ville qui soit resté à sa place, alors qu'il se définit justement par son caractère mobile et fugitif. Il y a comme une surenchère : non seulement Rome n'est presque rien par rapport à ce qu'elle a été, mais, en plus, le peu qui reste d'elle est sa dimension la plus changeante. Il s'agit, bien évidemment, d'une métaphore de la vie humaine, Rome figurant l'être humain en général, comme le suggèrent tous les termes qui personnifient la ville : « cadáver » (v. 3) ; « sí

---

<sup>332</sup> BL 213.

propio » (v. 4) ; « Yace » et « reinaba » (v. 5). Le verbe « llora » (v. 11) donne aussi une dimension humaine au Tibre, qui fait partie de la ville et contribue donc à l'humaniser. Enfin, le caractère métaphorique de ce sonnet est amplifié par le fait que la voix poétique, dans le dernier tercet, s'adresse à Rome à la deuxième personne du singulier, comme elle le ferait pour un être vivant. On a donc bien affaire à une métaphore de la ruine comme représentation de la future et inévitable déchéance de l'homme, l'idée étant ici de présenter comme commune à tous cette situation.

Dans le *salmo* XII<sup>333</sup>, les choses sont un peu différentes : la métaphore de la ruine, antique encore une fois, est convoquée, mais elle illustre ici la critique de l'orgueil, qui empêche de comprendre la fragilité des choses vivantes. Ce ne sont donc pas à tous les hommes, voués par nature à la destruction, que sont comparées les ruines, mais uniquement aux hommes incapables, contrairement à la voix poétique, de prendre conscience de cette inévitable déchéance. Comme dans le sonnet précédemment cité, toute une série de termes disent l'état de destruction des villes et des personnages évoqués, en particulier entre les vers 18 et 28 :

« ¡Cómo se ha reducido  
toda su [de Roma] fama a un eco !  
Adonde fue Sagunto es campo seco:  
contenta está con yerba aquella tierra,  
que al cielo amenazó con ira y guerra.  
Descansan Creso y Craso,  
vuelos menudo polvo, en frágil vaso.  
De Alejandro y Darío  
duermen los blancos huesos sueño frío:  
porque con todo juega la Fortuna  
cuanto ven en la tierra sol y luna. »

On rencontre ainsi les termes « campo seco » (v. 20) ; « menudo polvo » et « frágil vaso » (v. 24) ; « blancos huesos » (v. 26). Cependant, il est remarquable que cette description prenne dans le *salmo* un aspect métaphorique : on a autant affaire à l'évocation de l'idée de ruine (comme dans « ceniza », au v. 2, et « reducido [...] a un eco », aux vv. 18-19) qu'à la description de ruines architecturales concrètes (décrites par des termes comme « muros », v. 3, ou « yerba » et « tierra », v. 21). La ruine des villes et des personnages cités est donc décrite concrètement mais aussi de manière métaphorique et, à son tour, cette ruine d'éléments passés célèbres devient métaphore de l'inconscience dont fait preuve l'ensemble des hommes face à la mort, lorsque la voix poétique introduit la fin du poème par ces termes, à la fois conclusifs et comparatifs : « Y así... » (v. 29).

---

<sup>333</sup> BL 24.

Signalons, pour conclure, une occurrence intéressante du terme « ruina » : celle du dernier vers du sonnet « Tirano de Adria el Euro, acompañada »<sup>334</sup>. Dans ce sonnet, il est question d'une embarcation dont les mésaventures, dues à ses erreurs, devraient servir de leçon, mais le dernier tercet contient l'affirmation de l'idée que d'autres viendront pour répéter de telles erreurs :

« Y nunca faltarán vela animosa  
-¡tal es la presunción de nuestra vida !-  
que repita su ruina lastimosa. »

Or, les erreurs morales en question et leurs conséquences sont exprimées par le groupe nominal « su ruina lastimosa », qui évoque une déchéance toute matérielle. Cette mention de la ruine, puisqu'elle est à la fois métaphorique et morale, illustre bien le traitement de cette métaphore dans la poésie morale québécoise.

### 3.5-Les métaphores liées à la lumière : une multiplicité de sens possibles

Afin de terminer notre étude des mécanismes métaphoriques, qui constituent le système de la poésie morale québécoise, reste à évoquer une dernière série de métaphores : celles liées à la lumière. Si elles se caractérisent par une récurrence moins grande que celle des métaphores liées à l'or ou à la navigation, elles n'en sont pas moins très présentes dans notre corpus, où elles apparaissent au moins une dizaine de fois. Leur particularité est qu'elles revêtent, selon les cas, des sens extrêmement différents les uns des autres, illustrant parfaitement le principe conceptiste de variété sur lequel l'occasion nous sera donnée de revenir plus loin. Au contraire, dans la Bible, où il est probable que ce lieu commun trouve son origine, la lumière est essentiellement divine, même si elle sert tantôt à guider les hommes avec douceur<sup>335</sup>, tantôt à les punir sévèrement<sup>336</sup>. Leur emploi dans la poésie morale

<sup>334</sup> BL 112 / R 89.

<sup>335</sup> Cf. Psaumes, XLIII, 3 (prière à Dieu) :

« Envoie ta lumière et ta vérité,  
elles me conduiront, elles me feront arriver  
à ta sainte montagne et à tes demeures »  
« Envía tu luz y tu verdad;  
éstaré me guiarán,  
me conducirán a tu santo monte  
y a tus moradas. »

Cf. aussi Jean, VIII, 12 (Jésus aux Pharisiens) :

« Jésus leur parla encore, il disait : Je suis la lumière du monde. Qui me suit ne marche pas dans les ténèbres, il aura au contraire la lumière de la vie. » / « Otra vez Jesús les habló, diciendo: -Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida. »

<sup>336</sup> Cf. Psaumes, XXI, 9 et 10 :

quévédienne est marqué par une ambivalence beaucoup plus fondamentale, qui se trouve résumée dans le *salmo* VI<sup>337</sup>, dont les vers 14 et 15 rappellent le double statut de la lumière, éclair divin et feu infernal : « ¡que quiero que me queme y no me alumbre / la Luz que la da a todos ! ». Dans ce cas, c'est la valeur divine de la lumière qui prévaut, comme le montrent la majuscule à « Luz » et sa description comme lumière qui apporte la lumière au monde. Toutefois, il est intéressant de remarquer que la possibilité d'une lumière infernale, porteuse de souffrance sous la forme de brûlure, est également évoquée et même supérieurement souhaitée, par la voix poétique. La référence à l'enfer, contenue dans cette métaphore de la lumière, est reprise dans le dernier distique du texte, puisque le vers 21 contient le terme « infierno » : « ¿Cuál infierno, Señor, mi alma espera / mayor que aquesta sujeción tan fiera ? » (vv. 21-22).

Les cas où la lumière est rattachée plus explicitement à l'enfer demeurent rares mais dignes d'être signalés. Il s'agit de deux occurrences, dont la première se trouve au vers 22 de la *silva* *La soberbia*<sup>338</sup>, où la *soberbia* est qualifiée de « primera fundadora del Infierno ». Évidemment, ce vers précis ne contient pas d'allusion à la lumière, mais il vient à la suite d'une série de vers qui énumèrent, sous différentes formes, la lumière trompeuse qu'est supposée dégager la *soberbia* : « fulminante » (v. 2) ; « esclarecida » (v. 11) ; « estrellas » (v. 17)<sup>339</sup>. Cette mention de l'enfer vient donc conclure la description d'une *soberbia* marquée par une lumière remarquable, qu'elle définit comme liée à l'enfer. La seconde occurrence qui rattache la lumière à l'enfer se trouve à la fin du premier quatrain du sonnet « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>340</sup>. En effet, il en est fait mention sous forme d'un « líquido fuego », qualifié de « oculto », et qui désigne vraisemblablement les effets de l'activité volcanique de

---

« Ta main atteindra tous tes ennemis,  
ta droite atteindra tous ceux qui te haïssent,  
tu les mettras comme dans une fournaise de feu,  
dès que tu paraîtras.  
Iahvé, dans sa colère, les engloutira  
et un feu les dévorera. »  
« Alcanzará tu mano a todos tus enemigos;  
tu diestra alcanzará a los que te aborrecen.  
Los pondrás como horno de fuego  
en el tiempo de tu ira;  
Jehová los deshará en su ira  
y el fuego los consumirá. » (8 y 9)

<sup>337</sup> BL 18.

<sup>338</sup> BL 135.

<sup>339</sup> Remarquons que le groupe nominal « su lumbré » (v. 12) et les termes « fuego », « ardiente » et « luz », qui lui sont associés, ne désignent pas la lumière que pourrait dégager la *Soberbia* mais celle qui est son ennemie : celle de la foudre du châtement divin, sur lequel nous allons revenir, contre ce péché.

<sup>340</sup> BL 85 / R 55. Le premier vers de ce sonnet est calqué d'un passage de Juvénal : « unum civem donare Sibila » (« donner un unique concitoyen à la Sibylle », Juvénal, *op. cit.*, satire III, v. 3, p. 24).

la région du Vésuve<sup>341</sup>. Cette évocation du feu caché et la référence au volcanisme évoquent une origine souterraine de ce feu, convoquant ainsi la métaphore de l'enfer. Cette métaphore a ici l'intérêt de contribuer à décrire le lieu hostile où la voix poétique prétend se retirer dans le premier quatrain.

Ces trois occurrences mises à part, les métaphores liées à la lumière font clairement référence à un dieu. Cependant, la multiplicité des sens demeure, puisqu'il est tantôt question d'une divinité païenne, tantôt du Dieu chrétien. Dans le sonnet « Desembaraza Júpiter la mano »<sup>342</sup>, il est question tout au long des deux quatrains des châtiments infligés par le Ciel à ceux qui ne font pas assez preuve de la « serena virtud » évoquée dans les tercets. Or, c'est bien la mention de la plus grande divinité romaine antique, Jupiter, qui ouvre le sonnet, dont elle est le second mot. Ainsi, quand, au vers 13, il est question d'une « vengativa luz », on est amené à identifier celle-ci à la foudre de Jupiter. La lumière figure alors le châtiment divin païen, la justice rendue par une divinité non chrétienne. Il en va de même dans la *silva La soberbia*, au vers 26, où les « rayos del sol » sont associés à la référence au personnage mythologique d'Icare, désigné au vers 24 comme faisant partie de « los que por más dolor mejor volaron ». Dans ce cas encore, la lumière est la métaphore d'un châtiment divin, rendu par une divinité païenne. Dans cette même *silva*, se trouve une occurrence d'une métaphore liée à la lumière, mais dont il est difficile de décider s'il s'agit d'une représentation de la justice divine païenne ou chrétienne. Il s'agit des vers suivants :

«... su lumbre enemiga  
es de fuego, que ardiente la castiga;  
no de luz, que gloriosa la acompaña. » (vv. 12-14)

Dans ces vers, une lumière ennemie de la *Soberbia* est porteuse d'un châtiment qui prend la forme du feu, sans que cette métaphore, évidemment liée à l'image de la foudre de Zeus, ne soit associable avec certitude à une référence purement païenne. Le plus probable, à notre avis est que la voix poétique quévédienne reprenne ici la référence païenne, en utilisant le fait qu'elle est suffisamment connue pour qu'elle ne nécessite pas de mention d'un dieu antique, l'idée étant alors de l'inclure dans une vision chrétienne de la religion. Ici, il y a, en quelque sorte, une superposition des deux religions, dans le but de la réutilisation, au service de la religion catholique, d'un moule lexical (l'image du châtiment divin comme foudre) faisant référence à la religion antique<sup>343</sup>.

<sup>341</sup> C'est vers cette interprétation que se tournent González de Salas, cité par Blecua comme par Rey, et Alfonso Rey lui-même (Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía moral (Polimnia)*, op. cit., note p. 209).

<sup>342</sup> BL 86 / R 58.

<sup>343</sup> À ce sujet, nous souhaitons rapporter ce que dit Manuel Ángel Candelas Colodrón d'un autre sonnet où apparaît Jupiter, « Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh, Licas ! » (BL 132 / R 110) :

Le sonnet « ¿ Miras la faz que al orbe fue segunda [...] ? »<sup>344</sup> convoque l'image de la chaleur comme métaphore du châtement et ce dernier est appliqué par les hommes :

« ¿Miras la faz que al orbe fue segunda  
y en el metal vivió rica de honores  
cómo, arrastrada, sigue los clamores,  
en las maromas de la plebe inmunda ?

No hay fragua que sus miembros no los funda  
en calderas, sartenes y asadores;  
y aquel miedo y terror de los señores  
sólo de humo en la cocina abunda.

El rostro que adoraron en Seyano,  
despedazado en garfios es testigo  
de la inestabilidad del precio humano.

Nadie le conoció, ni fue su amigo;  
y sólo quien le infama de tirano  
no acompañó el horror de su castigo.»<sup>345</sup>

Les références de ce sonnet sont clairement antiques : González de Salas rapporte à son sujet un passage de Juvénal<sup>346</sup> et le personnage de Séjan, citoyen d'abord très influent, puis victime d'une grave disgrâce, sous Tibère, est cité explicitement au vers 9 par la voix poétique. Sa chute est l'objet du sonnet et apparaît en particulier à travers la mention des forges, qui

---

« En ese sincretismo religioso en que Júpiter y Dios equivalen, la advertencia final queda en manos del dios cristiano [...] » (*La poesía de Quevedo*, op. cit., p. 43).

La notion de syncrétisme dans le cadre d'une suprématie du dogme chrétien résume parfaitement la situation à l'œuvre dans les poèmes moraux quévédiens. Elle n'en reste pas moins à associer à une nuance importante : c'est bien évidemment en un dieu chrétien que la voix poétique appelle ici à croire. À ce sujet, Alfonso Rey cite la référence suivante, qui est tout à fait utile :

« En su *Arte de poesía castellana*, Juan del Encina atribuyó a la imitación de los clásicos las frecuentes menciones a dioses paganos en los poemas castellanos de su tiempo : 'las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía, mas por seguir su gala y orden poética' [Encina, *arte de poesía castellana*, en *Obras completas de Juan del Encina*, edición de A. M. Ramaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. I, p. 9]. Así ocurre con varias invocaciones o referencias a Júpiter que se encuentran en los poemas morales de Quevedo. » (Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit., p. 300).

<sup>344</sup> BL 120 R / 98.

<sup>345</sup> BL 120 / R 98.

<sup>346</sup> Satires, X, 56-64 :

« Quosdam praecipitat subiecta potentia magnae  
inuidiae, mergit longa atque insignis honorum  
pagina. Descendunt statuæ restemque sequuntur,  
ipsas deinde rotas bigarum inpacta securis  
caedit et inneritis franguntur crura caballis ;  
iam strident ignes, iam follibus atque caminis  
ardet adoratum populo caput et crepet ingens  
Seianus, deinde ex facie, toto orbe secunda,  
fiunt urceoli, pelues, sartago, matellæ. » (« La jalousie féroce excitée par leur réussite précipite les parvenus de leur pinacle et les coule à pic sous le poids des honneurs et des charges accumulés. On tire les statues au câble, elles basculent de leur char, on fait sauter les roues à la hache, on brise les jambes des malheureux chevaux, déjà la forge ronfle, déjà le soufflet attise la braise, elle brûle déjà cette tête adorée du peuple, voilà qu'il se fendille, le colosse Séjan, et demain, avec cette face, la seconde de l'univers, on va fabriquer des cuvettes et des cruchons, des poêles à frire et des pots de chambre. » Juvénal, op. cit., pp. 194-195).



détruisent les statues de l'homme politique anciennement adulé : « No hay fragua que sus miembros no los funda » (v. 5). Une telle destruction est qualifiée, par le dernier mot du sonnet, de « castigo », et il est intéressant de remarquer que, dans ce cas où le châtement, conforme à la loi divine, est appliqué par les hommes, la métaphore le désignant évoque la chaleur et pas directement la lumière.

Étudions, pour finir, deux occurrences de métaphores liées à la lumière et reliées, directement cette fois, à la notion de châtement appliqué par le Dieu chrétien. Il s'agit du sonnet « Cuando la Providencia es artillero »<sup>347</sup> et de la fin de la *silva* déjà citée ici à trois reprises à propos de la métaphore de la lumière, *La soberbia*<sup>348</sup>. Voici le texte du sonnet :

« Cuando la Providencia es artillero,  
no yerra la señal la puntería;  
de cuatro lados la centella envía  
al que de azufre ardiente fue minero.

El teatro, a las fiestas lisonjero,  
donde el ocio alojaba su alegría,  
cayó, borrando el humo el día,  
y fue el remedio al fuego compañero.

El viento que negaba julio ardiente  
a la respiración, le dio a la brasa,  
tal, que en diciembre pudo ser valiente.

Brasero es tanta hacienda y tanta casa;  
más agua da la vista que la fuente:  
logro será, si escarmentado pasa. »

Dans ce poème, le récit de l'incendie d'un théâtre à Madrid donne lieu à l'évocation de la lumière sous la forme du feu : « centella » (v. 3) ; « azufre ardiente » (v. 4) ; « fuego » (v. 8) ; « ardiente » (v. 9) ; « brasa » et « brasero » (vv. 10-11). À première vue, la métaphore de la lumière n'est pas évidente et il s'agirait plutôt de la simple description d'un incendie. C'est en fait le tout premier vers du sonnet qui permet d'en compléter ici le sens : l'origine de l'incendie y est décrite comme « la Providencia », qualifiée de « artillero ». En fait, Dieu est ici évoqué comme double source de lumière : celle, destructrice, du feu de l'incendie, et celle, métaphorique et éclairant les âmes, de l'*escarmiento* convoqué dans le dernier vers. La lumière est ici divine, chrétienne, et à la fois porteuse de destruction et de salut.

Quant à la fin de la *silva La soberbia*, elle est remarquable, puisqu'elle reprend de manière univoque la référence à la divinité, qui n'était auparavant reliée que de manière plus équivoque au Dieu chrétien. On a dit en effet qu'elle adaptait l'image antique de la foudre divine aux vers 12 à 14 (qui contiennent les termes « lumbre enemiga » et « castiga »), qu'elle

<sup>347</sup> BL 101 / R 77.

<sup>348</sup> BL 135.

évoquait directement le diable par le terme « Infierno » au vers 22 et qu'elle faisait référence à l'épisode mythologique d'Icare aux vers 24 à 26. Dans ces trois occurrences, les métaphores liées à la lumière l'étaient aussi à une image assez ambivalente de la divinité. Or, les vers 63 et 64 sont les suivants : « Que quien hizo de arcángeles demonios, / mal hará de demonios serafines. » : s'ils cessent de filer la métaphore de la lumière, ces vers la complètent parfaitement, dans le sens où ils contiennent des termes qui orientent toute la lecture précédente vers une perspective résolument chrétienne : « arcángeles » et « serafines ». La lumière, encore une fois, est donc finalement divine et chrétienne. Remarquons cependant que le terme « demonios » est aussi présent et est même répété deux fois. Or, il n'appartient pas strictement au vocabulaire religieux chrétien et peut aussi désigner des démons païens. Mais la raison d'être de ce terme ici est, d'une part, d'assurer le lien avec l'ambivalence du reste du texte et, d'autre part, d'autoriser la permanence de l'assimilation des pécheurs à des démons païens, pour les critiquer encore plus. Dans ce poème, comme dans les précédents, la métaphore de la lumière est donc liée à une grande variété de sens, alors que celles de l'or, dont nous avons parlé au début de ce chapitre, allaient le plus souvent dans le sens d'une critique de ce que ce métal représentait. D'une manière générale, la prudence est néanmoins de mise quand il s'agit d'étudier le système des métaphores récurrentes dans la poésie morale québécoise car, nous l'avons vu pour celles de la navigation et du chemin, l'exploitation des clichés dans le sens traditionnel va de pair avec leur renouvellement, même si nous avons également vu que cette ambivalence était moins vraie pour les métaphores liées aux ruines. Quoi qu'il en soit, et aussi différentes soient-elles les unes des autres, ces métaphores, chacune au sein du mécanisme qu'elle constitue, sert un même système, celui de la poésie morale, qu'elle structure et illustre, dans le but d'inciter à suivre les conseils dispensés.

## CHAPITRE 4 :

### DU MÉCANISME CONCEPTISTE DE LA POINTE

Mais les mécanismes métaphoriques ne sont pas les seuls à compléter l'*escarmiento* et l'exploitation de la vision dans la poésie morale quévédienne : nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises l'esthétique conceptiste et c'est là une autre des caractéristiques fondamentales de la poésie morale de Quevedo. Présente comme toile de fond dans tout le corpus qui nous occupe, elle est l'esthétique dans laquelle s'inscrit la voix poétique quévédienne. La variété introduite dans les poèmes moraux par leur auteur est, par exemple, une notion étroitement liée au conceptisme, puisqu'elle apparaît dès le discours III du premier tome de l'ouvrage principal de Baltasar Gracián sur cette esthétique. Gracián, dans ce passage de l'*Agudeza y Arte de Ingenio*, écrit en effet : « La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica. »<sup>349</sup>. La notion de variété, dont nous avons dit et continuerons à montrer qu'elle est très présente dans la poésie morale quévédienne, est donc considérée comme le comble de la réussite en création, du point de vue du conceptisme. Une telle esthétique est ainsi liée à la poésie morale quévédienne et nécessite donc d'être étudiée en détails pour permettre de comprendre certains aspects de cette poésie.

Bien sûr, le conceptisme espagnol de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ne se résume pas à l'ouvrage de Gracián et toute tentative de systématisation, ce qui est le propos de l'œuvre en question, a ses limites ; cependant, nous utiliserons l'*Agudeza y Arte de Ingenio* comme référence pour analyser l'esthétique conceptiste dans le corpus des poèmes moraux quévédiens, car l'œuvre de Gracián demeure fondamentale pour le conceptisme espagnol. Sur la question des limites dont il est nécessaire d'avoir conscience, au moment de prendre l'ouvrage de Gracián comme base pour l'analyse d'un système conceptiste, nous adhérons tout à fait à ce qu'en écrit Mercedes Blanco, c'est-à-dire qu'il faut « ne pas prendre à la lettre les prétentions classificatoires exhibées par le texte », mais que celui-ci doit plutôt « être vu comme une série discontinue, imparfaitement organisée, d'observations sur des aspects de l'*agudeza* qui se situent à des niveaux différents dans l'articulation du discours »<sup>350</sup>. Nous considérons que la systématisation de Gracián est imparfaite à certains égards, mais la voyons aussi comme fondamentalement utile pour l'analyse des textes qui nous occupent : c'est ainsi que nous reprendrons la plupart de ses classifications, en les abordant à travers l'analyse qu'en fait Mercedes Blanco pour bénéficier des regroupements et des nuances qu'elle y apporte. Notre étude commencera logiquement par la recherche, dans le corpus moral quévédien, de pointes telles que les définit Gracián, puis nous tenterons d'observer comment la voix

<sup>349</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2001, Tome 1, p. 56.

<sup>350</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe, Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 284.

poétique quévédienne soumet le conceptisme à son propos et à sa propre perception de cette esthétique.

## 4.1-La présence de différents types de pointes

### 4.1.1-« Levantar misterio » : la pointe par pondération

La première sorte de pointe qu'évoque Gracián est celle que constituent les pointes qu'il nomme « conceptos por correspondencia y proporción »<sup>351</sup> et « agudeza de improporción y disonancia »<sup>352</sup>, et que Mercedes Blanco regroupe sous le nom de « pointe par corrélation »<sup>353</sup>. Ce premier type de pointe est traité de manière extrêmement particulière par la voix poétique quévédienne dans les poèmes moraux et nous l'étudierons donc après les autres, une fois que les références les plus simples auront été mises à jour. Nous commençons donc par le type de pointes qui vient en seconde place dans la classification de Gracián : la pointe par pondération. Ce type de pointe nous intéresse surtout dans sa version de « ponderación misteriosa »<sup>354</sup>, dans laquelle, selon les mots de Gracián, on « levanta[...] misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto, [...] y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dáse una razón sutil, adecuada, que la satisfaga »<sup>355</sup>. Mercedes Blanco, elle, introduit, à propos de ce type de pointe, l'idée de surdétermination, de processus en deux temps dans lequel la pointe par pondération agirait « comme si elle devait compenser un manque de détermination initiale »<sup>356</sup>. C'est que qui semble se passer dans les tercets de « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>357</sup> :

« Fui malo por medrar: fui castigado  
de los buenos; fui bueno: fui oprimido  
de los malos, y preso, y desterrado.

Contra mí solo atento el mundo ha sido,  
y pues sólo fue inútil mi pecado,  
cual si fuera virtud, padezca olvido. »

Les deux extrêmes, sur la connexion desquels le mystère serait levé, sont « fui malo por medrar: fui castigado / de los buenos » et « fui bueno : fui oprimido / de los malos » (vv. 9-11) : en effet, il apparaît comme étonnant que le bon comportement soit châtié au même titre

<sup>351</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, op. cit., tome 1, p. 64.

<sup>352</sup> *Idem*, p.74.

<sup>353</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 254.

<sup>354</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, op. cit., tome 1, pp. 88 et suivantes.

<sup>355</sup> *Idem*, p.89.

<sup>356</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 260.

<sup>357</sup> BL 85 / R 55.

que le mauvais. Ensuite, une « razón sutil » vient bien justifier ce paradoxe : « pues sólo fue inútil mi pecado » introduit la justification d'un souhait (« padezca olvido »), qui présente la volonté d'être oublié par les hommes comme la conséquence du paradoxe précédent, qui est ainsi expliqué comme un défaut inhérent à la nature humaine. Cependant, une telle « razón » est « sutil » dans la mesure où ce début d'explication est complété par l'incise « cual si fuera virtud » : la raison d'être du paradoxe qui fait que le Bien est châtié au même titre que le Mal n'est pas seulement que les hommes sont indulgents envers les pécheurs (« fue inútil mi pecado ») mais aussi qu'ils sont indifférents à la vertu (« cual si fuera virtud, padezca olvido »). Cette comparaison vise à exprimer l'égale inutilité du péché et de la vertu, et, donc, à comparer l'oubli, dans lequel tombe la vertu, à cause de la nature mauvaise des hommes, avec l'oubli dans lequel il est souhaité que tombe le péché, et dans lequel il tombe effectivement, puisqu'il est dit « inútil ». Dans cet exemple, on voit bien comment la définition donnée par Gracián s'applique à la poésie morale de Quevedo, une « razón sutil » venant éclairer le sens d'un paradoxe caractérisé par « un manque de détermination initial ».

#### 4.1.2-Une présence ponctuelle du jeu de mots

Certaines formes, à regrouper sous le terme de jeu de mots, sont également évoquées par Gracián et certaines d'entre elles sont présentes dans le corpus que nous étudions. Il s'agit des pointes évoquées aux discours XXXII et XXXIII, c'est-à-dire des formes de jeux de mots, où soit le mot est conservé mais prend plusieurs sens (les *ingeniosos equívocos* du discours XXXIII), soit le mot subit un changement léger pour prendre une autre apparence et un autre sens, lié au premier (*l'agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo* du discours XXXII)<sup>358</sup>. On a affaire au second de ces deux cas dans le sonnet « Arroja las balanzas, sacra Astrea »<sup>359</sup>, où l'expression de l'opposition entre le rôle attendu de la justice et son rôle réel est servie par deux jeux de mots sur le radical « -jus- ». L'idée principale du sonnet est en effet de souligner l'écart entre les idéaux d'équité, qui devraient guider la personnification de la justice en Astrée, et les idéaux guerriers, qui la gouvernent en réalité aux yeux de la voix poétique. Cette idée s'appuie sur deux des symboles traditionnellement liés à la figure de la justice : la balance et l'épée ; mais, de même que la balance est déclarée inutile à Astrée puis « homicida » à la fin du dernier vers, l'épée devient symbole guerrier et non plus image de

<sup>358</sup> Quant à *l'agudeza nominal* du discours XXXI, elle consiste aussi en des jeux de mots, mais a la particularité de se faire sur le nom porté par un personnage ; elle prend une forme particulière dans le corpus de la poésie morale quévédienne, dans le sonnet « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? » (BL 47 / R 7 ; cf. le tout dernier chapitre de ce travail).

<sup>359</sup> BL 49 / R 9.

l'implacabilité des décisions judiciaires. Les jeux de mots à proprement parler se trouvent dans le second quatrain de ce sonnet :

« No estás justificada, sino fea;  
y en vez de estar igual, estás armada;  
feroz te ve la gente, no ajustada:  
¿ Quieres que el tribunal batalla sea? »

Or, nous avons dit que les jeux de mots que nous allons maintenant expliquer servaient la mise en relief de l'opposition entre ce que devrait être la justice selon la voix poétique et ce qu'elle lui semble être réellement, et c'est précisément au second quatrain que se rencontrent aussi trois vers qui concentrent trois figures de l'opposition : « No... sino... » (v. 5) ; « ... en vez de... » (v. 6) ; « ... no... » (v. 7). Les deux termes contenant les jeux de mots sur le radical « -jus- », qui convoque évidemment le mot latin *jus, juris* : le droit, sont « justificada » et « ajustada ». Ce dernier mot n'a pas de rapport étymologique avec le mot « jus », mais il le contient cependant et le premier des deux mots, « justificada », fait penser, à cause de l'étymologie de *jus* et de *facio*, à une justice qui serait « faite conforme au droit »<sup>360</sup>. Le signifiant de ces deux mots, ainsi que l'étymologie du premier d'entre eux, dessine donc un lien étroit et logique entre la justice et ces deux caractéristiques. Précisons que les caractéristiques en question sont présentées comme admirables puisqu'opposées aux termes « fea » et « feroz », dont le sens est très négatif. Or, les deux adjectifs « justificada » et « ajustada » sont reliés à des négations et la justice est en effet décrite comme étant dépourvue de ces qualités : « No estás justificada, sino fea » (v. 5) ; « feroz te ve la gente, no ajustada » (v. 7). Le jeu de mot est donc bien présent, puisqu'il s'agit de présenter habilement comme reliées à la justice certaines caractéristiques, dont il est par la suite affirmé qu'elle est, paradoxalement et d'autant plus scandaleusement, dépourvue. D'autre part, ce jeu de mots s'inscrit parfaitement dans la série d'oppositions qui domine la majeure partie du sonnet.

Le sonnet « No es falta de poder que yo no pueda »<sup>361</sup> fonctionne de manière un peu différente : il y a bien jeu sur le mot « poder » et ses dérivés, mais ce jeu se fait par l'opposition de ce terme avec lui-même ou d'autres mots, pas par la modification de son sens :

« No es falta de poder que yo no pueda  
tener al benemérito quejoso,  
ni harto de venganza al invidioso  
que al bien obrar infama la vereda;

<sup>360</sup> Le dictionnaire de Joan Corominas donne en effet pour « justificar » : « tomado de 'justificare' ». Or, le dictionnaire Gaffiot présente le verbe « justificare » comme issu de « justus, facio ». Le mot « justificar » signifie donc étymologiquement « faire juste, rendre conforme à ce qui est juste ». De plus, d'après le Gaffiot, la forme neutre de « justus » prise comme substantif signifie « la justice » : « justificar » renvoie donc de manière très directe au mot « justice ».

<sup>361</sup> BL 73 / R 36.

ni elegir en ministro a quien enreda  
el sosiego y la paz del virtuoso,  
ni ocupar en aumentos del vicioso  
de la Fortuna próspera la rueda.

No es falta de poder que el poderío  
me falte para ofensas, siendo miedo  
al varón docto, y amenazas al pío.

Y pues sin esta potestad me quedo,  
mucho le debo al poco poder mío,  
pues cuanto debo no querer, no puedo. »

D'abord, précisons que le jeu final sur les verbes « deber » et « poder » est contenu dans la source antique de ce sonnet : la lettre 67 de Sénèque :

« Ago gratias senectuti, quod me lectulo adfixit : quidni gratias illi hoc nomine agam ? Quicquid debebam nolle, non possum »<sup>362</sup>

Quevedo prend les mots de Sénèque comme point de départ, puis construit à partir d'eux un système plus complexe, qui ne se borne pas à opposer l'imparfait de l'indicatif « debebam » au présent du même mode « possum », mais fait intervenir les substantifs liés à ces verbes (« esta potestad », « el poco poder mío ») et le double sens de « deber » (avoir une dette envers quelqu'un et avoir l'obligation d'observer une attitude). Quant au titre de ce sonnet (*Muestra por extraño y ingenioso camino que es dicha no ser poderoso, y que siempre los que lo son suelen emplearlo mal*), il souligne le lien du poème avec l'esthétique conceptiste, puisqu'il évoque un « extraño y ingenioso camino », qui prend en effet la forme des oppositions évoquées. Deux contradictions, à la forme similaire, sont soulignées à des endroits particulièrement importants dans le sonnet, au début du premier quatrain et au début du premier tercet : « No es falta de poder que yo no pueda / tener al benemérito quejoso » (vv. 1-2) et « No es falta de poder que el poderío / me falte... » (vv. 9-10). Reliés à ces deux débuts de phrases, les autres occurrences de « poder » (v. 13) et ses dérivés (vv. 11 et 14) opposent à l'idée commune que le pouvoir est un bien celle, présentée dans ce sonnet, que tout pouvoir n'est pas souhaitable car, comme le souligne le tout dernier vers, il s'oppose au devoir : « [...] sin esta potestad [...] / [...] cuanto debo no querer, no puedo » (vv. 12 et 14). Ce sonnet se situe à la limite de l'identification comme pointe par jeu de mot, mais ce qui nous importe est qu'il en partage le principe de fonctionnement : faire varier les contextes d'emplois d'un terme pour en modifier, sinon le sens général, la perception qu'il convient d'en avoir.

<sup>362</sup> « Je rends grâce à la vieillesse de m'avoir cloué sur mon lit. Et pourquoi ne la remercierais-je pas à ce titre ? Tout ce que je devais éviter de vouloir, je n'ai plus la possibilité de le faire. » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit. (tome II), livre VII, lettre 67, section 2, p. 135).



#### 4.1.3-Le domaine de l'hyperbole : la pointe par exagération

À la figure de style qu'est l'hyperbole est lié un certain type de pointe : la pointe par exagération. Cette dernière va, bien sûr, au-delà de la simple hyperbole mais elle en est, selon les termes de Mercedes Blanco, « l'occasion », puisqu'elle a lieu quand le motif narratif d'un texte est « mis en rapport avec une proposition hyperbolique et lui donne [...] ainsi l'occasion de se glisser dans le récit »<sup>363</sup>. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Solar y ejecutoria de tu abuelo »<sup>364</sup> : le motif narratif du poème, c'est-à-dire la quête des preuves de sa pureté de sang par l'allocutaire, est mis en rapport avec la proposition hyperbolique qui, dans le second quatrain et le tout dernier vers, le rapproche du personnage de Phaéton, donnant ainsi l'occasion de glisser l'allusion mythologique dans le récit :

« Solar y ejecutoria de tu abuelo  
es la ignorada antigüedad sin dolo;  
no escudriñes al Tiempo el protocolo,  
no corras al silencio antiguo el velo.

Estudia en el osar deste mozuelo,  
descaminado escándalo del polo:  
para probar que descendió de Apolo,  
probó, cayendo, descender del cielo.

No revuelvas los huesos sepultados;  
que hallarás más gusanos que blasones,  
en testigos de nuevo examinados.

Que de multiplicar informaciones,  
puedes temer multiplicar quemados,  
y, con las mismas pruebas, Faetones.»

La mise en rapport du motif narratif avec la proposition hyperbolique se fait, dans ce sonnet, de manière explicite : à travers l'impératif « Estudia » (qui a pour complément « en el osar deste mozuelo [Faetón] », au vers 5) et le démonstratif « deste » (qui décrit le personnage mythologique au même vers). Cette référence explicite est cohérente avec la ponctuation de la fin du vers 6, les deux points qui annoncent le récit de l'épisode mythologique aux vers 7 et 8. L'aspect hyperbolique de cette mise en rapport réside dans le fait que l'allocutaire prétend simplement prouver que son ascendance est constituée de vieux chrétiens, alors qu'il est bien dit que Phaéton cherche à montrer qu'il est fils d'Apollon. Cette prétention donne d'ailleurs naissance à une pointe par corrélation, procédé sur lequel nous reviendrons. En effet, un lien d'opposition est souligné entre deux emplois du verbe « descendre » et de ses compléments : au sens figuré du verbe « descendre » dans « descendió de Apolo » au vers 8, s'oppose le sens propre de ce même verbe dans « descender del cielo ». La pointe par exagération est donc

<sup>363</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., pp. 272 et 274.

<sup>364</sup> BL 62 / R 23.

rendue plus complexe par l'adjonction d'une pointe par corrélation, qui se double elle-même d'une dilogie sur les deux sens du mot « cielo » : un sens, rapidement mis de côté, lié aux origines divines, célestes, de Phaéton, et un sens physique, qui décrit le lieu élevé d'où tombe le personnage. La pointe par exagération est donc bien utilisée ici, mais cet usage est loin de se résumer à une stricte correspondance avec la description qu'en donne Gracián.

#### 4.1.4-L'analogie ou pointe par similitude

La pointe par similitude est longuement abordée dans l'ouvrage de Gracián, dont on peut considérer, si on associe, comme le fait Mercedes Blanco, ce type de pointe à la pointe par parité, qu'il y consacre huit discours, à partir du discours IX. Cette pointe consiste à souligner le lien entre divers éléments de deux séries différentes, éventuellement sous la forme de la métaphore filée. Dans le sonnet « Un godo, que una cueva en la montaña »<sup>365</sup>, ce type de pointe est bien présent. En effet, sur le principe de la répétition parallèle, avec néanmoins l'introduction d'une certaine variété, sont énumérés cinq événements ou personnages historiques et les cinq territoires ou groupes de territoires qu'ils ont offerts à l'Espagne :

« Un godo, que una cueva en la montaña  
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;  
del Betis y Genil las dos orillas,  
los herederos de tan grande hazaña.

A Navarra te dio justicia y maña;  
y un casamiento, en Aragón, las sillas  
con que a Sicilia y Nápoles humillas,  
y a quien Milán espléndida acompaña.

Muerte infeliz en Portugal arbola  
tus castillos. Colón pasó los godos  
al ignorado cerco de esta bola.

Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,  
que lo que a todos les quitaste sola  
te puedan a ti sola quitar todos. »

Sont ainsi mis sur le même plan « un godo » (v. 1) ; « justicia y maña » (v. 5) ; « un casamiento » (v. 6) ; « Muerte infeliz » (v. 9) ; « Colón » (v. 10) : tous ces groupes nominaux sont sujets de verbes, parfois sous-entendus comme « dar » au vers 6, qui évoquent l'extension territoriale de l'Espagne. La similitude entre ces cinq sujets est soulignée par le fait qu'ils sont associés d'une manière comparable à des compléments, soit d'objet direct (v. 2 : « las dos Castillas », v. 5 : « A Navarra », vv. 6-8 « las sillas con que... », v. 10 « tus castillos »), soit

---

<sup>365</sup> BL 71 / R 34.

circonstanciels de lieu (v. 6 : « en Aragón » ; v. 9 : « en Portugal » ; v. 11 : « al ignorado cerco de esta bola »). Même, le fait que deux d'entre ces compléments dépendent de la préposition « en » tend à les relier, alors que sont associés, d'autre part, les deux compléments qui fonctionnent avec la préposition « a ». Précisons que la distinction entre compléments d'objets directs et compléments de lieu nous semble obéir à l'esthétique de la variété, dont nous avons souligné l'importance dans le conceptisme. Remarquons aussi que cette variété est complétée par la complexité de la phrase qui évoque les possessions liées au trône d'Aragon, ces possessions étant nommées comme compléments de la relative aux vers 7 et 8. Ajoutons enfin que la multiplication de ces évocations (cinq en trois strophes) sert le propos du sonnet : présenter comme faciles pour l'Espagne toutes ses conquêtes. Une première similitude est donc soulignée entre chacune des différentes manières, décrites comme peu coûteuses en efforts, pour l'Espagne, de conquérir des terres.

Or, la pointe par similitude a pour principe de souligner le lien entre des éléments de deux séries différentes, sur un modèle que Mercedes Blanco résume ainsi : « Les pointes par similitude ou parité tracent un graphe de relations qui a pour nœuds  $x$  et ses adjoints  $y_1, y_2... y_N$ , mais aussi  $x'$  et ses adjoints  $y'_1, y'_2... y'_N$  »<sup>366</sup>. Dans le sonnet qui nous occupe, nous aurions affaire à une première série de « nœuds » entre  $x_1$ -« un godo » ;  $x_2$ -« justicia y maña »... et  $y_1$ -« las dos Castillas »,  $y_2$ -« a Navarra »... On trouverait également une deuxième série de relations, établies cette fois entre  $x'_1$ - $x'_2$  et  $y'_1$ - $y'_2$  dans les deux derniers vers du sonnet (« Que lo que a todos les quitaste sola / te pueden a ti sola quitar todos »). Dans ces vers,  $x'_1$  est « a todos »,  $x'_2$  étant « sola »,  $y'_1$ , « a ti sola » et  $y'_2$ , « todos ». Soulignons le fait que le lien entre les éléments de cette deuxième série est non seulement constitué par le sens, mais aussi par le chiasme « a todos » / « todos » - « sola » / « a ti sola » et par la présence au centre de ce chiasme du même verbe « quitar », au vers 13 comme au vers 14. Encore une fois, les deux formes de ce verbe, un mode personnel et un mode impersonnel, sert le souci de variété, si présent dans notre corpus et dans le conceptisme en général. Précisons que ce tercet est un écho de la lettre 87 de Sénèque, qui évoque ainsi le danger planant sur Rome, victorieuse de tant de peuples : « [...] quod unus populus eripuerit omnibus, facilius ab omnibus uni eripi posse ? »<sup>367</sup>. La référence au texte de Sénèque double en quelque sorte la pointe par similitude d'une référence savante, qui enrichit les vers par une

<sup>366</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 262.

<sup>367</sup> « [...] ce qu'un seul peuple a pu enlever à tous, cela ne peut-il pas être enlevé plus facilement par tous à un seul ? » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., tome III, livre XI, lettre 87, section 41, pp. 157-158).

comparaison entre la grandeur de l'Espagne et celle de Rome, même si la méconnaissance du texte sénèque n'oppose pas d'obstacle à la compréhension du tercet de Quevedo.

Signalons également que Gracián cite un poème de Quevedo comme exemple dans le discours IX, qui porte sur la pointe par similitude. Il ne s'agit pas d'un poème moral mais de l'éloge funèbre à don Luis Carrillo<sup>368</sup>, cependant, nous le mentionnons ici pour illustrer la complexité de la classification de Gracián : ce dernier cite Quevedo dans le discours sur la pointe par similitude, mais affirme que cet exemple constitue aussi une pointe par pondération<sup>369</sup>. À l'occasion de l'évocation de la pointe par similitude, et en accord avec les idées développées par Mercedes Blanco, on constate que les classifications proposées par Gracián ne sont pas à considérer comme des compartiments étanches sans glissements possibles de l'un à l'autre. Au contraire, l'idée du conceptisme est d'exercer l'esprit par un jeu, qui reviendrait à chercher sans cesse le renouveau de formes convenues, dont l'intérêt est alors de servir de références à dépasser.

Si on peut évidemment parler de pointes pour évoquer beaucoup des figures employées dans le corpus des poèmes moraux quévédiens, il faut bien aussi constater que l'adéquation entre le système décrit par Gracián et les poèmes moraux de Quevedo est en général, dans certains des poèmes que nous venons de citer<sup>370</sup>, comme dans nombre d'autres cas, loin d'être parfaite. En effet, les textes de Quevedo, moraux ou non, sont très peu cités dans l'ouvrage de Gracián : notre impression d'imperfection dans l'adéquation serait donc confirmée par la très faible présence des poèmes quévédiens dans cette œuvre. C'est ce que confirme la remarque d'Evaristo Correa Calderón, dans son introduction à son édition de l'œuvre de Gracián qui nous occupe : « Quevedo, el más significado conceptista, aparece representado con escasas muestras [...] »<sup>371</sup>. Correa Calderón ne va donc pas jusqu'à parler d'inadéquation, mais il présente cette absence comme étonnante. Est ainsi laissée en suspens la raison de cette absence : s'agit-il, comme nous le suggérions plus haut, d'une inadéquation liée aux limites impliquées par tout système ? Cela serait en accord avec les mots de

---

<sup>368</sup> BL 279.

<sup>369</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, op. cit., tome 1, pp. 118-119 :

« Mas don Francisco de Quevedo, a la muerte de don Luis Carrillo, no sólo se contenta con acumular las semejanzas, sino que después, por contrariedad, las va aplicando, y convierte en dicha la que ponderó infelicidad. [...] Prosigue con otras no inferiores, y luego, en la última estancia, las resume y las aplica por contraria ponderación ».

<sup>370</sup> BL 73 / R 36 ne se limite pas au jeu de mots ; de même, BL 62 / R 23 n'est pas seulement lié à la pointe par hyperbole.

<sup>371</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, op. cit., p. 25.

Mercedes Blanco sur la classification de Gracián comme à « ne pas prendre à la lettre »<sup>372</sup>. Ne s'agit-il pas aussi de la conséquence du fait que Quevedo, justement parce qu'il est « el más significado conceptista », s'emploie à appliquer les préceptes généraux de cette esthétique quant à la notion de variété ? Si l'esthétique conceptiste ne lui est évidemment pas propre, il y intègre la particularité de faire prévaloir la variété sur le strict respect de telle ou telle forme traditionnelle. L'hypothèse serait alors qu'il emploie dans ses textes, mais en les modifiant toujours pour respecter cette variété, les figures conceptistes de la pointe, les rendant ainsi difficiles à associer à tel ou tel type de pointe en particulier.

#### 4.1.5-De la pointe par corrélation à l'opposition et à la dilogie

La pointe par corrélation est celle que Baltasar Gracián cite en première place dans son ouvrage sur ce sujet, dès les discours 4 et 5 ; cependant, nous ne l'abordons qu'ici car l'expression poétique quévédienne en propose, on va le voir, un traitement extrêmement particulier. Le rôle principal de la pointe par corrélation est de souligner un lien, qui peut parfois être un lien d'opposition, entre deux éléments. Mercedes Blanco en donne la définition suivante :

« En termes rhétoriques elle revient au couplage d'un lien de contigüité [...] et d'un lien de similitude [...] on pourrait également l'envisager comme un effet de surdétermination [...] une sorte de saturation logique »

et elle attribue cet « ordre voulu » à

« la volonté d'un sujet [dont] il est impossible de dire s'il faut [l'] identifier au héros de l'histoire, à l'auteur de la pointe ou à Dieu comme sujet absolu »<sup>373</sup>.

Cette pointe serait ainsi la figure conceptiste par excellence, dans la mesure où rapprocher des éléments entre eux par l'exercice de la pensée revient tout à fait à exécuter la célèbre définition que donne Gracián du *concepto* : « un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos »<sup>374</sup>. C'est justement cette pointe, comme nous l'annoncions, qui est la plus présente dans la poésie morale de Quevedo, sous une forme particulière surtout, celle qui souligne un lien d'opposition entre deux éléments. Voyons donc à quel point de tels mécanismes rhétoriques, ceux liés à la pointe par corrélation, sont présents dans la poésie morale quévédienne.

<sup>372</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 284.

<sup>373</sup> *Idem*, pp. 256-257.

<sup>374</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, op. cit., p. 55.

Nous avons annoncé que les pointes par corrélation ne se fondant pas sur un lien d'opposition étaient plus rares dans le corpus moral qu'évédien que celles qui avaient pour objet de souligner un tel lien. Ce premier type est cependant présent dans le corpus qui nous occupe, notamment dans le poème *El escarmiento*<sup>375</sup>. Aux vers 61-62, on trouve ainsi la correspondance suivante, qui décrit l'espérance abandonnée par la voix poétique : « de puro vieja aquí su color pierde, / y blanca puede estar de puro cana ». Le lien est souligné entre la vieillesse et la perte des couleurs, puis entre cette absence de couleurs et une certaine sagesse, représentée par le terme « cana ». Encore une fois, on se retrouve donc face à une création poétique pouvant être associée à une catégorie définie ensuite par Gracián, tout en n'étant pas recouverte dans toute sa complexité par la définition de l'*Agudeza y Arte de Ingenio*, qui n'évoque pour ce type de pointe qu'un seul lien souligné. Cependant, cet exemple constitue bien une forme de pointe par corrélation, entre vieillesse et absence de couleur : la présence de la pointe par corrélation est donc attestée dans la poésie morale qu'évédienne.

D'autres exemples issus du corpus des poèmes moraux de Quevedo, plus nombreux, illustrent la présence de la pointe par corrélation dans ce corpus, sous la forme particulière qu'est le jeu sur un lien d'opposition. C'est ce qui se passe dans les vers 1 et 2 du sonnet « ¡ Fue sueño ayer ; mañana será tierra ! »<sup>376</sup> : « ¡ Fue sueño ayer; mañana será tierra! / ¡ Poco antes, nada; y poco después, humo! ». La syntaxe, avec les points-virgules, et le lexique, avec les couples d'adverbes de temps opposés « ayer / mañana » et « antes / después », soulignent un lien d'opposition entre deux séries d'éléments. Les deux éléments de la première série sont « sueño » et « nada » et les deux éléments de la deuxième série sont « tierra » et « humo ». Toutefois, il faut remarquer que les éléments opposés par la pointe le sont en fait dans le but d'affirmer la permanence d'un état du même type avant et après la vie. Le mot « sueño », comme « tierra », et le mot « nada », tout comme « humo », désignent en effet des éléments impalpables ou méprisables, ou, du moins, dotés de peu de valeur intrinsèque. La pointe par corrélation souligne donc ici une opposition, tout en retournant à la fois celle-ci pour souligner en même temps un lien de similitude entre ce qu'on pourrait s'attendre à voir opposé.

Le procédé est comparable dans le début du sonnet « Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña »<sup>377</sup> :

« Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,  
mozo y viejo espiraste la aura pura,

<sup>375</sup> BL 12.

<sup>376</sup> BL 3 / R 27.

<sup>377</sup> BL 60 / R 21.

y te sirven de cuna y sepultura  
de paja el techo, el suelo de espadaña. »

Les deux adjectifs « mozo y viejo » (v. 2) sont coordonnés pour qualifier l'allocutaire, dont l'habitation est assimilée au vers suivant à « cuna y sepultura ». Les deux conjonctions de coordination établissent bien ici « un lien de contigüité », selon l'expression de Mercedes Blanco<sup>378</sup>, entre la petite enfance et la vieillesse ou la mort. De même, l'opposition est dépassée dans la mesure où l'idée de ces vers est de souligner aussi « un lien de similitude » entre ces deux pôles, ce qui se fait par leur réunion dans le lieu symbolique de la « cabaña ». Cependant, le fait que ces deux éléments demeurent en réalité traditionnellement reliés par un lien d'opposition correspondrait au type secondaire décrit par Gracián dans sa définition de la pointe par corrélation. Toutefois, et comme très souvent avec les textes de Quevedo, on n'entre pas non plus exactement dans cette seconde définition de la pointe par corrélation comme soulignant un lien d'opposition entre deux éléments. On aurait plutôt affaire ici à une pointe dont l'objet est de souligner un lien donné traditionnellement comme lien d'opposition, mais qui, à travers la pointe, passe au statut de lien de similitude et même de contigüité. Il est donc bien question de pointe par corrélation, mais fondée sur un lien d'opposition, opposition qui continue à exister à travers la pointe alors même que celle-ci tend à la fois à l'effacer. L'intérêt de la figure est alors la tension entre effacement et persistance de l'opposition, l'équilibre conservé entre le lieu commun qui fait de la naissance le pôle opposé à la mort et l'affirmation de la voix poétique de l'existence d'un lieu permettant la tranquillité de l'âme : celui où se rapprochent ces deux pôles.

Le fonctionnement de la pointe est en apparence plus simple dans le dernier tercet du *salmo* « Un nuevo corazón, un hombre nuevo »<sup>379</sup> :

«Un nuevo corazón, un hombre nuevo  
ha menester, Señor, la ánima mía;  
desnúdame de mí, que ser podría  
que a tu piedad pagase lo que debo.

Dudosos pies por ciega noche llevo,  
que ya he llegado a aborrecer el día,  
y temo que hallaré la muerte fría  
envuelta en (bien que dulce) mortal cebo.

Tu hacienda soy; tu imagen, Padre, he sido,  
y, si no es tu interés en mí, no creo  
que otra cosa defiende mi partido.

Haz lo que pide verme cual me veo,  
no lo que pido yo: pues, de perdido,

<sup>378</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 284.

<sup>379</sup> BL 13.

recato mi salud de mi deseo. »

En effet, un lien formel est souligné, par une construction syntaxique similaire, entre « lo que pide verme cual me veo » (v. 12) et « lo que pido yo » (v. 13) alors que, dans le même temps, ce lien est présenté comme lien d'opposition grâce à la place de la négation « no » au début du vers 13. Cependant, encore une fois, la pointe est rendue particulièrement complexe : dans sa première partie, elle présente en effet une première personne grammaticale à la fonction double. Le « je » y est à la fois sujet de l'action (« veo », v. 12) et objet de celle-ci, à double titre d'ailleurs (« verme » et « me veo », v. 12). À l'intérieur de la pointe mettant en corrélation, par opposition, « lo que pide verme cual me veo » et « lo que pido yo », la voix poétique quévédienne introduit donc une autre pointe, celle qui consiste à souligner l'opposition entre son statut de sujet conscient et son état d'objet subissant ses propres désirs. Cette représentation du sujet poétique correspond tout à fait à ce qui précède, dans le sonnet : l'affirmation de la totale errance morale dans laquelle se trouve la voix poétique, dont il est donc logique qu'elle se représente, même sur le plan grammatical, comme à mi-chemin entre deux situations, celle d'objet et celle de sujet. Remarquons même, dans le premier quatrain, l'impératif « desnúdame de mí » (v. 3), où la redondance des pronoms de première personne dit la situation paradoxale de duplicité du sujet poétique, préparant ainsi sa représentation en être duel dans le dernier tercet. En outre, à la fin du sonnet, la duplication de l'affirmation de la voix poétique comme objet, à travers deux pronoms compléments de première personne (« verme cual me veo », v. 12), dédouble encore sa représentation et confère à la pointe une touche supplémentaire de complexité. Tout se passe, encore une fois, comme si le but de l'écriture quévédienne était de faire preuve de la plus grande aptitude possible à la variété, dans le cadre de l'esthétique conceptiste, c'est-à-dire, à la fois, en partant de ses règles de base et en les dépassant pour obéir à celle, principale, de la variété.

Dans le sonnet « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino! »<sup>380</sup>, on arrive à un degré plus avancé encore dans le traitement de l'opposition dans la corrélation. Un lien d'opposition est en effet souligné par la pointe mettant en corrélation deux images de Rome dans les deux premiers vers : « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas ». L'idée est d'affirmer l'absence de la ville de Rome à elle-même, ou plutôt l'absence de l'image de la grandeur passée de Rome dans la Rome contemporaine de la voix poétique. Cette opposition revient finalement à la répétition, puisqu'il s'agit alors de répéter le même nom de Rome en désignant deux objets différents. Remarquons à ce titre que le nom de Rome

---

<sup>380</sup> BL 213.



pris comme complément de lieu, précédé de la préposition « en », désigne la ville telle qu'elle est dans la supposée réalité qu'évoque la voix poétique alors que le même nom est présenté comme un complément précédé de la préposition « a » quand il désigne l'image de la ville comme *ville éternelle* ou centre du monde antique. De la pointe par corrélation, la voix poétique quévédienne exploite donc surtout la modalité qui souligne un lien d'opposition et mène même cette dernière à son point le plus subtil à travers la figure de la répétition, qui oppose à la fois le plus semblable et le plus différent, sous l'apparence de la contigüité. Les deux principes de *variété* et de tension entre opposition et similitude sont donc, encore une fois, ce qui gouverne les réalisations stylistiques de la voix poétique quévédienne.

La question de l'opposition en général est donc capitale dans l'analyse de la poésie morale de Quevedo. C'est ce que souligne Manuel Ángel Candelas Colodrón à propos de ce qu'il appelle, dans les *silvas*, « período de miembros de construcción bimembre » :

«La mayor parte de la *compositio* de las silvas métricas responde al modelo del período de miembros. Lo más habitual es la construcción bimembre, especialmente llamativa en aquellas composiciones donde se trata de contraponer dos ideas, dos conceptos diferentes. En los ejemplos de poesía moral, Quevedo trata de advertir el desengaño, la distancia que media entre la apariencia, la atracción que ejerce lo superficial de las cosas, y el fundamento y las consecuencias de las mismas. Quevedo somete sus admonestaciones o sus enseñanzas a una especie de dualidades que opone la visión externa de la realidad la verdad oculta detrás de ella.»<sup>381</sup>

Précisons que les deux éléments opposés ne sont pas nécessairement, à notre avis, à associer aux apparences et à la réalité des choses ; ils peuvent être reliés à la temporalité, comme dans le sonnet « ¡Fue sueño ayer; mañana será tierra ! »<sup>382</sup> ou comme dans le sonnet « Dichoso tú que, alegre en tu cabaña »<sup>383</sup>, où sont opposées deux époques de la vie humaine. Ce qui nous intéresse surtout ici réside en un point principal : le lien qui existe entre la poésie morale quévédienne et l'utilisation de l'opposition, dont la pointe par corrélation et la répétition sont des formes.

#### 4.2-Le cas particulier de la pointe composée et de l'argument et leur dépassement par la formule ramassée

Deux derniers types de pointes sont évoqués par Mercedes Blanco : la pointe composée, à laquelle Gracián consacre le second traité de son œuvre, et l'argument, que Gracián nomme « argumento conceptuoso » dans ses discours XXXVI et XXXVII. Ces deux derniers types, avec la pointe par corrélation, sont les formes conceptistes les plus utilisées par

<sup>381</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, « La *compositio* en las silvas de Quevedo », art. cit., p. 69.

<sup>382</sup> BL 3 / R 27.

<sup>383</sup> BL 60 / R 21.

la voix poétique quévédienne. Bien sûr, dans la logique de ce que nous évoquions aussi plus haut, l'utilisation de ces formes implique aussi des variations sur leur nature première, mais aussi par rapport à la stricte définition qu'en donne plus tard Gracián et au rôle qu'il leur attribue. La pointe composée est définie par Mercedes Blanco dans un cadre qui nous intéresse tout particulièrement : celui du « dépassement de la forme brève »<sup>384</sup>. Il s'agit en effet de l'expression littéraire d'un exercice intellectuel visant à tisser des liens entre divers points d'un propos un peu long, à

« établir, entre les différents moments d'un discours sur un sujet donné, une correspondance, c'est-à-dire une connexion du même type que celle qui existe entre les termes d'une 'pointe par correspondance' »<sup>385</sup>.

Précisons à nouveau que ce sont justement ces deux types de pointes, celle par correspondance et la pointe composée, qui sont, avec l'argument, les plus importantes, en termes de nombre d'occurrences dans le corpus que nous étudions. Quant à l'argument, Gracián l'associe en particulier à la forme poétique, brève notamment :

« Tiene la agudeza también sus argumentos, que sí en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos la elocuencia, en éstos la belleza. Úsanse mucho en la poesía para expresar y exagerar los sentidos. Es muy ordinario dar conclusión conceptuosa a un epigrama, a un soneto, a una décima, con un bien ponderado argumento. »<sup>386</sup>

Cette définition s'applique parfaitement à la plus grande part du corpus moral poétique quévédien, ce qui est logique dans la mesure où ce dernier est constitué en grande partie de sonnets, forme poétique adaptée à l'utilisation de la pointe en général, et de l'« argumento conceptuoso ». Toutefois, toutes les chutes des sonnets quévédiens ne sont pas des arguments, et les arguments présents dans ce corpus y sont systématiquement associés à d'autres types de pointes les rendant plus complexes, nous y reviendrons. Nous allons voir aussi que ce type de pointe va en fait plus loin que la simple conclusion venant clore un poème bref : alliées à des aspects qui relèvent de la pointe composée, certaines qui ressemblent à des arguments peuvent intervenir dans des textes longs, pas seulement dans des sonnets, pour en amorcer la conclusion. En cela, ces formulations se différencient donc de la chute ou « desempeño » des sonnets. C'est ce que nous appellerons « formule ramassée » et que Manuel Ángel Candelas Colodrón aborde dans le cadre de ce qu'il nomme la « période ». Mais, avant d'étudier les modifications que permet la formule ramassée par rapport aux pointes composées et aux

<sup>384</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 304.

<sup>385</sup> *Idem*, p. 306.

<sup>386</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, op. cit., tome 2, p. 80. Evaristo Correa Calderó signale que ce type de pointe est aussi appelé « epifonema ». La note 590 est en effet la suivante : « Es decir, lo que la retórica clásica denominaba epifonema. [...] ».

arguments, commençons par observer la présence de ces derniers dans les poèmes moraux de Quevedo.

#### 4.2.1-Leur présence

Évoquons tout d'abord la présence de la pointe composée, qui a été définie comme la mise en évidence de liens entre les différents moments d'un discours long. Dans le plus long poème du corpus qui nous occupe, le *Sermón estoico de censura moral*<sup>387</sup>, deux séries principales de pointes composées sont visibles. La première est d'apparence assez simple : elle consiste en la répétition des interpellations à l'allocutaire fictif du poème, Clitus, notamment sous la forme « Tú, Clito », répétée quatre fois, aux vers 38, 157, 223 et 277, mais aussi sous la forme « ¡ oh, Clito ! », répétée quatre fois également, aux vers 42, 228, 358 et 383 et sous la forme « Clito », répétée trois fois, aux vers 59, 80 et 373. Le nom du personnage constitue la connexion entre les différents moments du discours, lui assurant une unité. Cependant, il pourrait s'agir seulement d'une répétition à visée rhétorique, c'est-à-dire, ici, destinée à maintenir l'attention du lecteur en prétendant reproduire une situation de communication orale directe. Ce n'est évidemment le cas qu'en partie, car la récurrence du prénom de l'allocutaire a un sens particulier dans ces appels, dans la mesure où leur efficacité sur le lecteur pourrait être la même avec le simple usage de la deuxième personne du singulier, sans la référence au prénom. Il est en effet assez éclairant d'identifier le Clitus de ce poème au chef militaire et très proche ami d'Alexandre le Grand appelé Clitus « le noir ». Ce personnage est symbolique puisqu'il illustre l'orgueil, s'étant opposé à Alexandre en refusant de mener une expédition militaire jugée indigne, contre des nomades dans un lieu désertique, mais il constitue à la fois une image de victime innocente, dans la mesure où il trouve la mort entre les mains de son ami, pour s'être élevé contre ses excès, politiques et militaires notamment. La voix poétique adopte donc ici un allocutaire idéal, coupable d'une certaine tendance à l'orgueil, ce qui justifie l'existence du poème pour le corriger, mais à la fois apte à des pensées plus justes, ce qui rend moralement acceptable la proximité entre la voix poétique et cet allocutaire. Ici, la pointe composée prend une forme particulière et n'atteint son sens qu'à travers la référence historique.

Dans le même long poème, la pointe composée intervient aussi, sous une forme encore plus particulière, puisqu'il s'agit d'une façon d'utiliser le signe de ponctuation des parenthèses et la référence explicite, par le lexique, à cette ponctuation. On voit, là encore, l'extrême

---

<sup>387</sup> BL 145 / R 111.

habileté de la voix poétique québécoise à soumettre les règles esthétiques de son temps à l'intérêt de son propos. Dans le poème qui nous occupe, une première expression est mise entre parenthèses, le vers 49 :

« El hombre, de las piedras descendiente  
(¡dura generación, duro linaje!),  
osó vestir las plumas » (vv. 48-50)

Cette exclamation consiste en un jeu de mots sur « duro » (« difficile » et « dur comme la pierre ») puisqu'elle est reliée à l'allusion à l'origine minérale de l'homme dans le mythe de Pyrrha et Deucalion. La référence est reprise aux vers 220 à 222 :

« Y el rústico linaje,  
que fue de piedra dura,  
vuelve otra vez viviente en escultura. »

Cette répétition de la référence au mythe de Deucalion permet une première correspondance entre deux moments du texte. Mais d'autres expressions sont également placées entre parenthèses, comme aux vers 92 à 98 :

« el remo sacudido,  
de más riesgos que ondas impelido,  
de Aquilón enojado,  
siempre de invierno y noche acompañado,  
del mar impetuoso  
(que tal vez justifica el codicioso)  
padeció la violencia »

Le vers 97 constitue un rappel du vers 49, où un vers entier aussi était traité de cette façon. C'est le vers 187 qui appuie définitivement l'hypothèse d'un réseau de pointes constitué par ces vers entre parenthèses, en désignant ainsi les montagnes :

« Los montes invencibles,  
que la Naturaleza  
eminentes crió para sí sola  
(paréntesis de reinos y de imperios),  
[...]  
osó la vanidad cortar sus cimas » (vv. 184-196)

En faisant ressurgir le signe de ponctuation des parenthèses, mais surtout en le nommant dans le même temps, la voix poétique attire l'attention du lecteur sur ce signe. L'effet est de rapprocher les trois occurrences de cette ponctuation, dont il faut remarquer qu'elles sont réparties de manière à occuper l'ensemble du poème, ce qui contribue à donner une unité à un texte dont la longueur pourrait, autrement, nuire à sa cohérence.

Dans le poème *El escarmiento*<sup>388</sup>, la pointe composée fonctionne un peu différemment. Son rôle n'est en effet pas seulement d'apporter une cohérence au texte mais aussi de préparer, dès son début, un des conseils finaux du poème. En effet, l'avant-dernier

<sup>388</sup> BL 12.

ordre donné à l'allocutaire est « Cásate ya, ¡oh mortal !, de fatigarte / en adquirir riquezas y tesoro » (vv. 123-124). Il clôt la métaphore de la vie comme voyage, ce dernier étant finalement présenté comme excessivement fatigant et à abandonner pour une vie retirée à l'écart des choses du monde, à l'image de celle que mène le prétendu « vivo escarmiento » (v. 16) locuteur du poème. Or, une pointe composée constituée de quatre vers prépare cette chute. Aux vers 1, 5 et 10, l'allocutaire est décrit comme accomplissant des actions exprimées par les verbes de mouvement « peregrinar », « ir » et « volar ». Au vers 113, ce même allocutaire est qualifié de « caminante » : il est donc logique que la fin du poème, constituant ainsi avec les quatre vers précédents une pointe composée, associe l'*escarmiento* à la fatigue liée au voyage. Des liens sont ainsi soulignés entre une même idée, présente à différents endroits du poème et la pointe composée fonctionne donc dans ce texte.

Reste à montrer que l'argument est également présent dans la poésie morale de Quevedo, mais qu'il fonctionne aussi d'une manière particulière, c'est-à-dire pas de façon isolée, comme un argument type qui illustrerait parfaitement et seulement la définition qu'en donne Gracián. Dans le sonnet « Más escarmientos dan al Ponto fiero »<sup>389</sup>, il peut sembler que le dernier tercet joue le rôle de « exprimir y exagerar los sentidos », selon la définition de l'argument par le théoricien jésuite. C'est le cas, dans la mesure où le propos des trois strophes précédentes se trouve résumé par le deuxième tercet :

« Más escarmientos dan al Ponto fiero  
(si atiendes) la bonanza y el olvido,  
que le peligro y naufragio prevenido  
y el enojo del Euro más severo.

Ansí, cuando, cortés y lisonjero,  
Noto tus velas mueva adormecido,  
y sirva, por tus gaviás extendido,  
de líquido y sonoro marinero,

entonces, ¡oh Mirtilo !, desvelados  
en la milicia de la calma ociosa,  
tus sentidos irán y tus cuidados.

Menos dulce es la paz que peligrosa;  
no salgas, no, a recibir los hados;  
tarda, con advertencia perezosa. »

On a bien affaire ici à une chute, propre à l'esthétique générale du sonnet, qui ramasse, en trois vers, les conseils découlant des exemples évoqués dans les trois strophes précédentes. Cependant, l'argument quévédien n'est pas isolé dans la fin du poème, comme pourrait le laisser croire la définition de Gracián. Il est, au contraire, relié au début du poème, dont il

---

<sup>389</sup> BL 57 / R 17.

souligne l'unité par un mouvement circulaire qui fait revenir au point de départ, ou un mouvement comparable à une spirale, dans la mesure où il n'exclut pas une progression. Dans ce sonnet, le comparatif « Más » ouvre le premier vers et il est repris, à travers son antonyme, au début du premier vers du dernier tercet : « Menos dulce... » . L'argument vient donc, certes, conclure le sonnet, mais il appelle aussi le souvenir de son commencement. La « conclusión conceptuosa » évoquée par Gracián ne vise pas seulement à résumer un propos antérieur dans le but de passer ensuite à tout autre chose : elle appelle à des relectures du sonnet, d'une manière indirecte.

#### 4.2.2-De la nécessité de « cerrar el discurso » : le dépassement de la pointe composée et de l'argument par la formule ramassée

Quand ils n'interviennent pas en toute fin de poème, les arguments peuvent adopter certains aspects de la pointe composée, pour constituer alors un type de formule poétique utilisée particulièrement souvent dans la poésie morale de Quevedo. Nous entendons alors, par « formule », l'idée d'une « expression concise résumant un ensemble de significations », d'« expression concise, nette et frappante, d'une idée ou d'un ensemble d'idées »<sup>390</sup>. Le type particulier de formule dont nous parlons ici consiste à résumer (d'où son lien avec l'argument), en différents points d'un poème (d'où sa parenté avec la pointe composée), une partie du propos du texte afin d'assurer la bonne transmission du discours poétique. Nous appellerons ce procédé « formule ramassée », dans le sens où Nadine Ly emploie ce même adjectif dans son introduction à l'*Antologie bilingue de la poésie espagnole*<sup>391</sup>, c'est-à-dire en lien avec les notions de densité, d'acuité, de tension, car il s'agit d'un moyen d'expression synthétique qui reprend une idée développée plus longuement ailleurs. Comme la pointe composée, la formule ramassée est particulièrement apte à ponctuer les poèmes les plus longs ; mais, comme l'argument, elle trouve aussi sa place facilement dans les sonnets. Santiago Fernández Mosquera parle de « función conclusiva »<sup>392</sup> de certaines figures dans la poésie amoureuse quévédienne et, dans son article sur les *silvas*, Manuel Ángel Candelas Colodrón remarque que la proximité de la fin du poème favorise l'utilisation de certaines formulations à visée synthétique. De notre point de vue, ce type de résumés se retrouve aussi dans le corps même

<sup>390</sup> Ce sont les définitions du dictionnaire *Le Robert*.

<sup>391</sup> Elle y parle de « chute dense, ramassée », d'« une tournure d'esprit, l'acuité, et une forme d'écriture, dense, tendue, toute en saillies étonnantes, en traits inattendus, en pointes ingénieuses ». (*Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, op. cit., pp. X et XXXVI).

<sup>392</sup> « [...] el resultado que hemos observado : períodos muy marcados, con figuras características [...] que tienden a desempeñar una función conclusiva » (Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo...*, op. cit., p. 221).

d'autres poèmes. Mais voyons d'abord en quoi ce qu'étudie Manuel Ángel Candela Colodrón rejoint ce que nous nommons la formule ramassée. De ce qu'il appelle « *estilo suelto* » et qui consiste en la coordination d'idées sans ordre particulier, Manuel Ángel Candela Colodrón dit qu'il oblige à une fin sur le modèle de la période, c'est-à-dire à une organisation très stricte des idées dans la fin du texte pour permettre au propos poétique d'être résumé et communiqué. Il écrit ainsi :

« En estos casos de yuxtaposición extrema se produce un fenómeno muy significativo : la conclusión del poema siempre se presenta en forma periódica [...] En cualquier caso, parece evidente que a menor vinculación sintáctica entre las oraciones, el poema ha de buscar indefectiblemente un modo de concluir y lo halla en el período, bien circular, bien de miembros, como mecanismos de ruptura y de conclusión. »<sup>393</sup>

Les deux *silvas* qu'il prend en exemple à propos de cette argumentation font partie des poèmes moraux : il s'agit de « Diste crédito a un pino »<sup>394</sup> et de « En cárcel de metal, ¡oh, atrevimiento! »<sup>395</sup>. Remarquons, avec Manuel Ángel Candela Colodrón, que, par exemple, les vers 29 à 37 de la première de ces deux *silvas* font se succéder des phrases brèves, d'un ou deux vers, juxtaposées les unes aux autres et qui martèlent la même idée :

« ¿Por qué permites que trabajo infame  
sudor tuyo derrame?  
Deja oficio bestial que inclina al suelo  
ojos nacidos para ver el cielo.  
¿Qué te han hecho, mortal, de estas montañas  
las escondidas y ásperas entrañas?  
¿Qué fatigas la tierra?  
Deja en paz los secretos de la sierra  
a quien defiende apenas su hondura. »

Dans la seconde *silva* évoquée, ce sont surtout les vers 42 à 54 qui relèvent ainsi de l'*estilo suelto*, puisqu'y sont juxtaposés ou coordonnés pas moins de six propositions verbales :

« Ve [al] alto mar furioso,  
enseñale a sufrir selvas enteras;  
su paciencia ejercita con galeras;  
y en las horas ardientes,  
en venganza del sol, bebe las fuentes;  
y el pueblo de los ríos  
imita en resbalar sus campos fríos;  
y por sendas extrañas,  
[obediente a tu vida,  
por más grato reparo a tus entrañas,  
la parte más remota y escondida,  
visite, nuevo alivio, al calor lento,  
con sucesiva diligencia el viento. »

Inversement, la fin de cette *silva* est marquée par une construction très rigoureuse, avec l'expression d'un lien de conséquence à cause et de deux hypothèses :

<sup>393</sup> Manuel Ángel Candela Colodrón, « La *compositio* en las silvas de Quevedo », art. cit., pp. 68-69.

<sup>394</sup> BL 136.

<sup>395</sup> BL 144.

« Déjale, ¡oh Leiva !, si es que te aconsejas  
con la santa verdad honesta y pura,  
pues él te ha de dejar si no le dejas,  
o te lo ha de quitar la muerte dura. » (vv. 84-87)

Dans la *silva* 144, c'est une hypothèse, déjà présente dans l'exemple ci-dessus, et une incise causale, qui structurent la fin du poème :

« Si la afición te mueve  
del nombre de ingenioso, porque hallaste  
al hombre muerto, donde no la había,  
al estudio del miedo se le debe  
la traza con que solo descansaste  
de tantos golpes a la muerte fría. » (vv. 89-94)

Manuel Ángel Candelas Colodrón explique le passage de l'*estilo suelto* au style plus construit de la période par les termes suivants :

« Quevedo se percata -de forma seguramente inconsciente- de la índole inacabable de un discurso de esta naturaleza : la sucesión de oraciones en la *silva* puede no tener fin y sólo puede llegar éste si modificamos la estructura de la *compositio*[...] »<sup>396</sup>

Nous voudrions ajouter à ce propos l'idée que l'utilisation de l'*estilo suelto* dans le corps du poème a toutefois une raison d'être. Dans la première *silva*, nous avons bien parlé de martèlement d'une idée et un modèle de *compositio*, dominé par la juxtaposition de phrases exprimant la même chose ou des concepts similaires, va bien dans ce sens. En ce qui concerne la seconde *silva*, l'*estilo suelto* est cohérent avec l'évocation d'une activité toujours renouvelée, d'un mouvement incessant. En effet, il s'agit bien de décrire l'aspect inextinguible de la soif de conquêtes de l'« inventor de la pieza de artillería »<sup>397</sup>. Plus qu'une prise de conscience par Quevedo de l'inadéquation du style du milieu du poème avec la conclusion de ce dernier, on a donc d'abord affaire, dans le corps du poème, à l'utilisation d'une certaine forme de construction syntaxique, en lien avec le propos, puis viennent ensuite des procédés plus synthétiques, visant à compenser la dilation présente plus haut, dans un but conclusif.

En ce qui concerne la période, comme manière structurée d'organiser des éléments entre eux, Manuel Ángel Candelas Colodrón distingue la période « de miembros », marquée par la coordination de ces éléments, de la période « circular », qui se caractérise par une structure plus complexe, souvent comparative ou conditionnelle. Il donne en exemple les *silvas* « Esta que veis delante »<sup>398</sup> et « Estas que veis aquí pobres y oscuras »<sup>399</sup> pour la période « de miembros », soulignant les combinaisons poétiques de deux clauses de phrases présentées en parallèle. C'est le cas, dans la première *silva*, pour les vers suivants :

<sup>396</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, « La *compositio* en las *silvas* de Quevedo », art. cit., p. 68.

<sup>397</sup> Cf. les vers 42 à 54, cités plus haut.

<sup>398</sup> BL 135.

<sup>399</sup> BL 142.



« más sirven de traspies que no de alas » (v. 10)

« es de fuego, que ardiente la castiga;  
no de luz, que gloriosa la acompaña » (vv. 13-14)

« que a padecer y no a gozar subieron » (v. 34)

« que quien hizo de arcángeles demonios,  
mal hará de demonios serafines » (vv. 63-64)

Dans la *silva* intitulée *A los huesos de un rey*, Manuel Ángel Candela Colodrón cite comme exemples de périodes « de miembros » les vers suivants :

« mal agüero es pisarle, miedo verle » (v. 28)

« cuánto los reyes son, cuánto la gente » (v. 30)

« Ni por respeto dejará la gloria  
de los reyes tiranos,  
ni menos por desprecio a los villanos » (vv. 87-89)

Surtout, il souligne ensuite la place généralement finale de ces structures. Il écrit en effet :

« La distribución de esta estructura bimembre no debe ser olvidada: suele aparecer en estas silvas en una posición muy marcada desde el punto de vista retórico: al final de la composición, como cierre conclusivo »<sup>400</sup>

En réalité, il apparaît cependant que les exemples donnés n'appartiennent pas tous à des fins de poèmes mais sont parfois issus du corps même de ceux-ci. C'est le cas des vers 10, 13-14 et 34 de la *silva* « Esta que veis delante »<sup>401</sup> et des vers 28 et 30 de la *silva* « Estas que veis aquí pobres y escuras »<sup>402</sup>, qui en compte 96. Cette constatation nous amène à nous demander si les considérations de Manuel Ángel Candela Colodrón doivent vraiment être cantonnées aux seules fins des *silvas* et, plus généralement, aux seules *silvas*. Nous constatons au contraire que de tels effets de parallélisme, si l'on peut ainsi simplifier le terme de période « de miembros », sont présents au sein même des *silvas* et pensons qu'ils le sont également dans les sonnets et qu'ils pourraient l'être dans d'autres formes poétiques. Le système qui revient à concentrer un propos, dans une figure marquante d'un point de vue rhétorique, est en effet particulièrement adapté à la visée édifiante de toute la poésie morale quévédienne, sans qu'il soit limité par les distinctions de forme.

Quant à la période « circular », Manuel Ángel Candela Colodrón en souligne aussi la position finale dans les *silvas* puisqu'il écrit :

<sup>400</sup> Manuel Ángel Candela Colodrón, « La *compositio* en las silvas de Quevedo », art. cit., p. 71.

<sup>401</sup> BL 135.

<sup>402</sup> BL 142.

« su distribución en el poema constituye su aspecto más interesante : al final de la *silva* o, en su defecto, próximo a este final, como preludio de un esquema sintáctico preciso, en forma de paralelismo estricto »<sup>403</sup>.

Il donne en exemple des fins de *silvas* où un élément conditionnant est relié à un élément conditionné par une conjonction de sens causal. C'est le cas dans les vers 84 à 87, déjà cités, de la *silva* « Diste crédito a un pino »<sup>404</sup> et dans les vers 89 à 94 de la *silva* « En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento! »<sup>405</sup>, également évoqués plus haut :

« Déjale, ¡oh Leiva !, si es que te aconsejas  
con la santa verdad honesta y pura,  
pues él te ha de dejar si no le dejas,  
o te lo ha de quitar la muerte dura. » (vv. 84-87)

« Si la afición te mueve  
del nombre de ingenioso, porque hallaste  
al hombre muerte, donde no la había,  
al estudio del miedo se le debe  
la traza con que solo descansaste  
de tantos golpes a la muerte fría. » (vv. 89-94)

Dans ces vers, les éléments conditionnants sont « si es que te aconsejas / con la santa verdad honesta y pura » et « Si la afición te mueve / del nombre de ingenioso ». Les éléments conditionnés sont « Déjale » et « « al estudio del miedo se le debe / la traza con que solo descansaste / de tantos golpes a la muerte fría ». Enfin, les conjonctions de sens causal sont « pues » et « porque ». Le système de période « circular » décrit par Manuel Ángel Candelas Colodrón fonctionne donc parfaitement dans les *silvas* et se trouve, comme il l'annonce, à la fin de celles-ci. Cependant, de même que pour la période « de miembros », nous allons voir que d'autres poèmes du corpus moral quévédien illustrent également le recours de la voix poétique à un système de ce type. Ce processus est ce que nous nommerons « formule ramassée », car il ne recouvre pas exactement les classifications de Manuel Ángel Candelas Colodrón, même s'il en découle.

#### 4.2.3-La présence de la formule ramassée dans la poésie morale quévédienne

Comme nous l'avions annoncé lors de l'étude de la pointe composée et de l'argument, la formule ramassée a des liens avec ces figures : d'une part, comme la pointe composée, elle balise le texte pour rendre l'argumentation plus efficace ; et, d'autre part, elle conclut un mouvement du discours comme le ferait un argument en ce qui concerne la fin d'un poème.

<sup>403</sup> Manuel Ángel Candelas Colodrón, « La *compositio* en las *silvas* de Quevedo », art. cit., p.72.

<sup>404</sup> BL 136.

<sup>405</sup> BL 144.

La formule ramassée existe par exemple dans le second tercet du sonnet « En el precio, el favor; y la ventura »<sup>406</sup> :

«En el precio, el favor; y la ventura,  
venal; el oro, pálido tirano;  
el erario, sacrílego y profano;  
con togas, la codicia y la locura;

en delitos, patíbulo la altura;  
más suficiente el más soberbio y vano;  
en opresión, el sufrimiento humano;  
en desprecio, la ciencia y la cordura,

promesas son, ¡oh Roma!, dolorosas  
del precipicio y ruina que previenes  
a tu imperio y sus fuerzas poderosas.

El laurel que te abraza las dos sienes  
llama al rayo que evita, y peligrosas  
y coronadas por igual las tienes. »

La dernière strophe résume en effet de manière ingénieuse le propos de celles qui précèdent, à la manière d'un argument. En même temps, un des éléments qui fait de ce tercet une pointe est qu'il reprend, par les adjectifs « peligrosas » et « coronadas », la série de noms désignant tantôt un élément porteur de gloire et rejeté, tantôt un élément moralement critiquable et présent à Rome. Cette série de noms est amorcée dès le début du poème et le ponctue de manière régulière : « el favor » (v. 1) ; « la codicia y la locura » (v. 4) ; « la altura » (v. 5) ; « el sufrimiento » (v. 7) ; « la ciencia y la cordura » (v. 9). À la manière d'une pointe composée, elle permet donc de construire une image duelle de Rome, image dont le sens dans le corps du texte est de représenter Rome comme rejetant le Bien et appliquant le Mal. Dans le dernier tercet, l'aspect duel de cette image est repris, pour exprimer une dualité qui n'est plus réalisée par la ville mais qui s'y applique cette fois directement : le double statut, à la fois glorieux et périlleux, de Rome. Remarquons enfin que l'expression de ce double statut se fonde sur un double parallélisme (« llama » / « evita », v. 13, et « peligrosas / y coronadas », vv. 13-14), qui constitue une période « de miembros » dont la place finale est dans la droite ligne de ce que Manuel Ángel Candelas Colodrón écrit sur cette forme dans les *silvas*. Bien sûr, nous ne prétendons pas ici faire part de la découverte d'une figure d'écriture qui n'aurait pas été signalée jusque là : ce système, qui consiste à reprendre dans le dernier tercet d'un sonnet le propos, résumé de manière particulièrement ingénieuse, du reste du poème, est tout à fait courant dans la forme du sonnet en général. L'originalité de ce procédé dans le corpus moral quévédien est son lien avec certains types de pointe (la pointe composée et l'argument).

<sup>406</sup> BL 104 / R 80.

Le fait de le nommer formule ramassée a ainsi pour nous l'intérêt de souligner le fait qu'il est lié à la pointe composée, à l'argument, mais aussi à la *compositio* telle que l'étudie Manuel Ángel Candelas Colodrón. L'idée est de montrer que la poésie morale quévédienne implique une utilisation particulièrement synthétique de figures existant par ailleurs de manière isolée.

C'est la même chose qui se passe dans le sonnet suivant, « Sin veneno sarrano, en pobre lana »<sup>407</sup> :

« Sin veneno sarrano, en pobre lana,  
que acuerda de la oveja, no de Tiro,  
me abrigo, en tanto que vestidas miro  
las coronadas furias con la grana.

La pálida ceniza, que tirana  
se guarda, y se descubre con suspiro,  
no encamina la invidia a mi retiro,  
ni el sueño y la conciencia me profana.

Las guijas que el Oriente por tesoro  
vende a la vanidad y a la locura,  
si no encienden mis dedos, no las lloro.

De balde me da el sol su lumbre pura,  
plata la luna, las estrellas oro :  
basta que dé la tierra sepultura. »

À la manière de ce que Manuel Ángel Candelas Colodrón appelle « estilo suelto », les trois premières strophes font se succéder des expressions similaires, voire redondantes, du détachement de la voix poétique face aux choses matérielles. Le dernier tercet présente, à la manière d'un argument, une pointe nouvelle : celle qui oppose les différents présents offerts par la nature à la voix poétique, « lumbre pura » (v. 12), « plata » ou « oro » (v. 13) d'un côté et « sepultura » (v. 14) de l'autre. L'idée est celle d'une surenchère, dans le cadre de la répétition d'une structure similaire : non seulement la voix poétique affirme son détachement vis-à-vis des biens matériels, mais, dans le dernier tercet, elle prétend considérer avec le même détachement les beautés que lui offre la nature.

Le procédé est encore similaire dans le sonnet « La mocedad del año, la ambiciosa »<sup>408</sup>, où il importe notamment de remarquer que, comme dans le sonnet numéroté 104 par Blecua, le second tercet est constitué par une seule phrase alors que les trois strophes précédentes sont réunies par une phrase beaucoup plus longue :

« La mocedad del año, la ambiciosa  
vergüenza del jardín, el encarnado  
oloroso rubí, Tiro abreviado,  
también del año presunción hermosa;

<sup>407</sup> BL 68 / R 31.

<sup>408</sup> BL 295.

la ostentación lozana de la rosa,  
deidad del campo, estrella del cercado;  
el almendro, en su propia flor nevado,  
que anticiparse a los calores osa,

reprehensiones son, ¡oh Flora!, mudas  
de la hermosura y la soberbia humana,  
que a las leyes de flor está sujeta.

Tu edad se pasará mientras lo dudas;  
de ayer te habrás de arrepentir mañana,  
y tarde y con dolor serás discreta. »

Dans certains cas de formule ramassée, cette dernière est tout particulièrement synthétique, au point d'occuper un seul vers, illustrant bien ainsi un des principes du conceptisme. Le processus est alors le même que précédemment : allier le rôle de résumé ingénieux de l'argument à celui de balise du texte de la pointe composée, les idées de nécessaire résumé du texte juste avant sa fin, développée par Manuel Ángel Candelas Colodrón, trouvant ici évidemment leur place. Le dernier vers du sonnet « No agradan a Polycles los pecados »<sup>409</sup> est précédé de deux points au vers 13 et résume le propos des strophes antérieures :

« No agradan a Polycles los pecados  
con el uso plebeyo repetidos,  
ni delitos por otro introducidos:  
sí los mayores, y por sí inventados.

Cual si fueran virtud, los moderados  
vicios Polycles tiene aborrecidos,  
y los templadamente distraídos  
yacen de su privanza desterrados.

De puro pecador, le son ingratos  
los pecados tal vez, pues al pequeño,  
o desprecia, o le admite con recatos.

De vicios hace escrupuloso empeño;  
ni los quiere ordinarios ni baratos:  
si tú le imitas, tú serás su dueño. »

Les treize premiers vers de ce sonnet décrivent les mauvaises habitudes qui régissent le comportement de Polyclès ; son dernier vers fait références aux habitudes en question à travers le verbe « imitar », qui implique le rappel de tout ce qui précède, même si, à strictement parler, il a pour complément « le », pronom désignant Polyclès. Ce dernier vers, de plus, contient la seule occurrence de la deuxième personne dans le sonnet, ce qui contribue à le placer dans la position d'unicité qu'implique la formule ramassée. Précisons à ce propos que la formule ramassée ne se distingue pas ici de l'argument par le fait que seul celui-ci se

---

<sup>409</sup> BL 51 / R 11.

situerait en fin de poème, mais par le lien extrêmement étroit des exemples donnés ici avec le reste du texte. Or, si l'argument nous semble résumer ce qui le précède, il ne nous paraît pas rappeler, autant que la formule ramassée, la forme du reste du poème. Dans l'exemple étudié, le pronom « le » du dernier vers reprend exactement le nom propre « Polycles » du tout premier vers et du vers 6 : il est donc bien question d'un lien formel très étroit, dans la formule ramassée, entre des éléments que l'argument résume sans les rapprocher de manière aussi évidente.

La présentation du dernier vers du poème comme résumé ingénieux de ce qui précède grâce à l'utilisation des deux points est également utilisée dans le sonnet « Cuando la Providencia es artillero »<sup>410</sup>, où le vers 13 se termine par deux points, annonçant le vers 14 qui constitue un résumé de tout ce qui précède :

« Cuando la Providencia es artillero,  
no yerra la señal la puntería;  
de cuatro lados la centella envía  
al que de azufre ardiente fue minero.

El teatro, a las fiestas lisonjero,  
donde el ocio alojaba su alegría,  
cayó, borrando el humo el día,  
y fue el remedio al fuego compañero.

El viento que negaba julio ardiente  
a la respiración, le dio a la brasa,  
tal, que en diciembre pudo ser valiente.

Brasero es tanta hacienda y tanta casa;  
más agua da la vista que la fuente:  
logro será, si escarmentado pasa. »

Ici, le dernier vers clôt en fait une pointe composée qui parcourt tout le poème de manière sous-entendue avant d'être révélée par ce vers : celle qui fait référence au mécanisme de *l'escarmiento*. En effet, nous avons conclu, après l'étude de ce texte, que le sujet sous-entendu de « será », au vers 14, pouvait être l'ensemble des événements décrits. En outre, une construction en parallèle existe entre le substantif « logro » et le participe « escarmentado », doublée par le parallèle entre les deux verbes, un verbe qui définit une essence (« será ») et un verbe qui décrit une action (« pasa »). Ce parallélisme, assez complexe puisqu'il repose aussi sur l'opposition, relève à notre avis d'une certaine forme de pointe par corrélation, celle qui est marquée par l'opposition et dont nous avons dit qu'elle était si présente chez Quevedo. Encore une fois, nous en venons à souligner l'usage que Quevedo fait des moyens rhétoriques en usage à son époque : il les utilise abondamment, en les associant les uns aux autres de manière

---

<sup>410</sup> BL 101 / R 77.

sans cesse différente, donnant ainsi à la fois l'impression d'une création toujours renouvelée et l'image d'une poésie qui respecte les formes classiquement appréciées.

Pour en revenir à l'usage de la formule ramassée après deux points en fin de sonnet, nous dirons qu'elle est utilisée dans le poème « Falleció César, fortunado y fuerte »<sup>411</sup> d'une manière qui rappelle son usage dans « No agradan a Polycles los pecados » :

« Falleció César, fortunado y fuerte;  
ignoran la piedad y el escarmiento  
señas de su glorioso monumento:  
porque también para el sepulcro hay muerte.

Muere la vida, y de la misma suerte  
muere el entierro rico y opulento;  
la hora con oculto movimiento,  
aun calla el grito que la fama vierte.

Devanan sol y luna, noche y día,  
del mundo la robusta vida, ¡y lloras  
las advertencias que la edad te envía!

Risueña enfermedad son las auroras;  
lima de la salud es su alegría:  
Licas, sepultureros son las horas. »

En effet, le vers 14 contient une des deux seules références du texte à son allocutaire : « Licas » n'est cité qu'au vers 14, alors que la deuxième personne du singulier est présente seulement deux vers avant, aux vers 12 et 13 : « ¡[...] lloras / las advertencias que la edad te envía! ». Le caractère isolé de ces mentions de la deuxième personne met en relief le rôle de résumé ingénieux du dernier vers. Par ailleurs, la mention de cette deuxième personne quelques mots avant le vers final reproduit le système de la pointe composée : la construction du procédé ingénieux du vers 14 ne peut exister efficacement qu'à condition que la mention de Licas ait été faite auparavant. En effet, contrairement aux poèmes où l'allocutaire n'est présent, en fin de texte, qu'à travers la deuxième personne grammaticale, il l'est ici à travers le nom propre, qui implique une proximité plus grande avec lui et donc un traitement stylistique autre. Le système de la formule ramassée trouve donc sa place dans le sonnet, mais, et nous rejoignons ici une des origines de cette formule, il a aussi un grand rôle dans les poèmes plus longs. Ceux-ci sont évidemment les *silvas*, analysées par Manuel Ángel Candelas Colodrón, nous allons y revenir, mais également d'autres poèmes, comme le *romance* « Tiempo, que todo lo mudas : »<sup>412</sup>. Dans ce poème de quatre-vingt quatre vers, les vers 69 à 72 constituent une formule ramassée en lien avec les vers 53 à 68 :

« Enmendar la obstinación

<sup>411</sup> BL 10 / R 84.

<sup>412</sup> BL 422.

de un espíritu inclemente;  
 entreteuer los incendios  
 de un corazón que arde siempre;  
 descansar unos deseos  
 que viven eternamente  
 hechos martirios de l'alma,  
 donde están porque los tiene;  
 reprehender a la memoria,  
 que, con los pasados bienes,  
 como traidora a mi gusto,  
 a espaldas vueltas me hiere;  
 castigar mi entendimiento,  
 que en discursos diferentes,  
 siendo su patria mi alma,  
 la quiere abrasar aleve,  
 éstas sí que eran hazañas  
 debidas a tus laureles,  
 y no estar pintando flores  
 y madurando las mieses. » (vv. 53-72)

Les seize premiers vers sont constitués par une énumération d'infinitifs, que Manuel Ángel Candelas Colodrón rattacherait à l'*estilo suelto*, et qui appellent la conclusion des vers 69 à 72 de la même manière que les premiers éléments d'une pointe composée en appelle la suite. Sont ainsi résumés, dans le démonstratif « éstas » (v. 69), les infinitifs « Enmendar » (v. 53), « entreteuer » (v. 55), « descansar » (v. 57), « reprehender » (v. 61) et « castigar » (v. 65).

En ce qui concerne les *silvas*, nous ajouterons au propos de Manuel Ángel Candelas Colodrón des considérations sur « ¿Dónde vas, ignorante navecilla [...] ? »<sup>413</sup> et « El metal animado »<sup>414</sup>. Dans le poème à la « navecilla », le procédé de la formule ramassée suivant deux points est repris aux vers 49 à 54 :

« No invidies a los peces sus moradas;  
 mira el seno del mar enriquecido  
 de tesoros y joyas, heredadas  
 del codicioso mercader perdido:  
 más vale ser sagaz de temerosa,  
 que verte arrepentida de animosa. »

De plus, ce dernier distique constitue aussi une formule qui ressemble à un proverbe, dans la mesure où il utilise un comparatif et une construction parallèle. Encore une fois, on remarque une variation sur le parallélisme, entre le verbe transitif direct « ser » et le verbe « ver » qui admet une double construction, directe et indirecte : la voix poétique quévédienne veille à répéter tout en préservant le principe, essentiel au conceptisme, de variété.

Dans le poème « El metal animado », l'existence de la formule ramassée est soulignée par la mise en page. Les six derniers vers sont, en effet, isolés typographiquement en une dernière série de conseils donnés à l'allocutaire :

<sup>413</sup> BL 138.

<sup>414</sup> BL 140.



« Estima sus recuerdos,  
 teme sus desengaños,  
 pues ejecuta plazos de los años,  
 y en él te da secreto,  
 a cada sol que pasa, a cada rayo,  
 la muerte un contador, el tiempo un ayo. »

Dans ce cas, ces derniers conseils ne diffèrent pas foncièrement de ce qui précède dans la *silva*, illustrant ainsi l'*estilo suelto*, mais le nécessaire résumé de fin de texte est apporté par la forme de la strophe, la dernière étant un sizain alors que les précédentes sont beaucoup plus longues.

Nous venons de parler de l'aspect de proverbe que revêtait la formule ramassée dans le poème « ¿Dónde vas, ignorante navecilla [...] ? » : le lien entre ce système d'expression et la parémiologie est en effet étroit. Cela n'a d'ailleurs rien de surprenant si l'on considère la visée morale du corpus étudié, qui implique logiquement le recours à des formes proches du proverbe. Dans ces cas, bien sûr, c'est seulement d'un aspect de proverbe qu'on peut parler, l'intérêt principal de ces formules ramassées demeurant leur valeur de résumé ingénieux de ce qui précède et de ponctuation du texte, c'est-à-dire une valeur qui s'inscrive avant tout au sein de l'unité textuelle constituée par le poème. C'est cet aspect de la formule ramassée qu'on rencontre dans le sonnet « Tú, ya, ¡oh ministro!, afirma tu cuidado »<sup>415</sup> aux vers 8 et 9 : « Quien ve su perdición cierta, aborrece, / más que su perdición, la causa della ». L'aspect de proverbe de la formule ramassée dans ce cas est induit par les caractéristiques habituelles de cette forme, mais aussi par l'utilisation du pronom relatif « Quien ». Le même pronom est employé dans « Conso, el primer consejo que nos diste »<sup>416</sup>, dans les deux derniers vers, place qui, alliée à la présence de la conjonction de coordination « y », confirme le rôle conclusif de la formule ramassée : « y quien por ti no baja, si subiere, / buscando premios, hallará castigo ». Encore une fois, la présence de la variété supplante presque le strict respect des formes conceptistes : la variation, introduite par le changement de mode pour les deux verbes « baja » et « subiere » et par le changement de nombre pour les deux substantifs « premios » et « castigo », en vient à occuper le premier plan au détriment de la pointe par corrélation qui souligne ici un lien d'opposition. On retrouve néanmoins le pronom relatif « quien » dans des formules ramassées moins complexes, comme dans le sonnet « Desacredita, Lelio, el sufrimiento »<sup>417</sup>, au vers 12 : « A Dios quien más padece se avecina ». Enfin, signalons que ce

---

<sup>415</sup> BL 48 / R 8.

<sup>416</sup> BL 76 / R 39.

<sup>417</sup> BL 87 / R 60.

type de formule peut être le centre même de tout un sonnet, comme c'est le cas dans le sonnet

« El que me niega lo que no merezco »<sup>418</sup> :

« El que me niega lo que no merezco  
me da advertencia, no me quita nada;  
que en ambición sin méritos premiada,  
más me deshonoró yo que me enriquezco.

Si con las otras malas yerbas crezco,  
pues se aborrece más la más medrada,  
mereceré el enojo de la azada,  
cuando inútil los surcos empobrezco.

Quien mi pobreza y soledad aumenta,  
a pesar de su intento, me asegura,  
y con lo que me niega me acrecienta.

No puede estar sujeto a desventura  
quien teme el beneficio por afrenta;  
quien tiene la esperanza por locura. »

Nous parlons de la formule ramassée comme centre de ce poème, mais pas seulement dans le sens où chaque occurrence d'une forme commençant par « quien » ou « el que » constitue une formule ramassée. Ce qui nous intéresse surtout est le passage de la désignation, par ces formules, d'un personnage extérieur imposant des épreuves à la voix poétique, à la désignation par la formule ramassée de cette voix poétique elle-même. En effet, dans le premier quatrain et le premier tercet, les formules « El que me niega lo que no merezco » (v. 1) et « Quien mi pobreza y soledad aumenta » (v. 9) désignent l'action d'un personnage sur l'individu que prétend être la voix poétique. Au contraire, dans les deux derniers vers du dernier tercet, le relatif « quien » désigne cette voix poétique, qui dit d'elle-même :

« No puede estar sujeto a desventura  
quien teme el beneficio por afrenta;  
quien tiene la esperanza por locura. »

La formule ramassée a ici, nous semble-t-il, le rôle particulier de dire la victoire de la pensée véhiculée par la voix poétique sur la pensée critiquée. En effet, désigner d'abord par le relatif le personnage représentant l'erreur morale puis celui qui illustre le bon chemin à suivre est une façon de rapprocher les deux entités et ainsi de mieux souligner leur différence. Cela revient à dire à quel point la voix poétique adopte une attitude moralement juste en la rapprochant du porteur de l'attitude opposée, pour l'y comparer et souligner sa supériorité par rapport à lui. Il existe donc bel et bien une construction de cette forme d'argumentation tout au long du poème : à ce titre, on peut dire que les vers 1 et 9 préparent, à la manière d'une pointe composée, l'argument final des vers 12 à 14.

---

<sup>418</sup> BL 109 / R 86.

Il nous faut maintenant voir dans quelle mesure la formule ramassée adopte la complexité syntaxique des conclusions de *silvas* qu'étudie Manuel Ángel Candelas Colodrón. Il apparaît qu'on a parfois affaire à des constructions fondées sur l'expression de la cause et qui sont remarquablement structurées d'un point de vue syntaxique. C'est le cas dans le dernier tercet du sonnet « Esa frente, ¡oh Giaro!, en remolinos »<sup>419</sup> :

« Hacia la tierra inclina tu entereza,  
porque lo erguido se promete vano,  
y que está sin meollo la cabeza. »

Ce dernier tercet est constitué par une formule ramassée constituée d'un impératif (« inclina », v. 12) et d'une proposition causale introduite par « porque » (v. 13) dont dépendent deux compléments : « vano » (v. 13) et « que está sin meollo... » (v. 14). Le système auquel a ici recours la voix poétique est un modèle de parallélisme, qu'elle s'ingénie à détourner, en faisant notamment varier la nature des deux compléments de « promete » (un adjectif et une proposition). Ce recours au parallélisme implique naturellement une construction grammaticale très ordonnée. L'effet d'une structure syntaxique si particulièrement marquée est l'affirmation d'un propos caractérisé par la stabilité et, donc, la certitude, la vérité.

Dans la fin du sonnet « Las leyes con que juzgas, ¡oh Batino! »<sup>420</sup>, la structure grammaticale vient aussi au secours de l'argumentation.

« Las leyes con que juzgas, ¡oh Batino !,  
menos bien las estudias que las vendes;  
lo que te compran solamente entiendes;  
más que Jasón te agrada el Vellochino.

El humano derecho y el divino,  
cuando los interpretas, los ofendes,  
y al compás que la encoges o la extiendes,  
tu mano para el fallo se previno.

No sabes escuchar ruegos baratos,  
y sólo quien te da te quita dudas;  
no te gobiernan textos, sino tratos.

Pues que de intento y de interés no mudas,  
o lávate las manos con Pilatos,  
o, con la bolsa, ahórcate con Judas. »

La dernière strophe contient deux impératifs dont la valeur persuasive est renforcée par l'expression de la cause dans le vers précédent. « Pues », ouvre un premier vers, alors que les deux suivants sont inaugurés par la présence, en anaphore, de la conjonction de coordination exprimant l'alternative : « o ». L'idée est, là aussi, de rendre plus efficace l'entreprise d'édification morale par la structuration du propos. De plus, l'accentuation proparoxytone des

<sup>419</sup> BL 113 / R 90.

<sup>420</sup> BL 125 / R 103.

deux impératifs souligne le parallèle qui est dessiné entre l'action de Ponce Pilate et celle de Judas. De ce point de vue, la voix poétique sous-entendrait l'égale gravité des fautes, quelle que soit leur place dans la succession des faits conduisant à l'injustice finale. Ainsi, le mauvais comportement de Batino, dont on pourrait penser qu'il est seulement comparable au crime par procuration et par désintérêt de Ponce Pilate, est associé au grave crime de trahison de Judas. Paradoxalement, la voix poétique souligne également la différence entre les deux fautes, comme pour mettre en évidence la gravité du comportement qui conduit à les commettre toutes les deux. En effet, alors que le pronom « te » est complément d'objet indirect dans « lávate las manos », où « las manos » est complément direct, ce même pronom est le seul complément d'objet, direct, du verbe « ahórcate ». Dans le cas de Pilate, le sujet se dissocie de lui-même, en même temps qu'il se désintéresse du sort du Christ, alors que le même recours à la grammaire exprime le retour du sujet sur lui-même, lorsqu'il s'inflige la punition méritée. Les deux fautes sont ainsi différenciées, alors que nous avons dit que, par ailleurs, la construction syntaxique les présentait en parallèle. Cela revient à exprimer, dans la formule ramassée, la complexité duelle du comportement de Batino, dont la description toute entière repose sur l'opposition entre ce qui devrait être et ce qui est en réalité<sup>421</sup>. D'un point de vue structurel donc, comme d'un point de vue conceptuel, la formule ramassée qui nous occupe rend parfaitement compte de l'ensemble du sonnet.

Il semble, enfin, que plus le cheminement moral exigé de l'allocutaire est difficile, plus la structure grammaticale s'affirme dans le texte. Dans de tels cas, chacune des strophes ou chaque fin de strophe devient une formule ramassée et l'argumentation prend la forme d'une progression extrêmement logique d'un argument à l'autre sans que le récit puisse trouver une grande place dans le texte. Le sonnet « ¿Miras este gigante corpulento [...] ? »<sup>422</sup> est à ce titre tout à fait exemplaire :

« ¿Miras este gigante corpulento  
que con soberbia y gravedad camina ?  
Pues por de dentro es trapos y fajina,  
y un ganapán le sirve de cimientto.

Con su alma vive y tiene movimiento,  
y adonde quiere su grandeza inclina;  
mas quien su aspecto rígido examina,  
desprecia su figura y ornamento.

Tales son las grandezas aparentes  
de la vana ilusión de los tiranos:  
fantásticas escorias eminenetes.

<sup>421</sup> Sont ainsi opposées les expressions « las estudias » et « las vendes » ; « Jasón » et « el Vellochino » ; « los interpretas » et « los ofendes » ; « te da » et « te quita » ; « textos » et « tratos ».

<sup>422</sup> BL 118 / R 96.

¿ Veslos arder en púrpura, y sus manos  
 en diamantes y piedras diferentes?  
 Pues asco dentro son, tierra y gusanos. »

Ce poème n'est constitué que de phrases très brèves, puisque les deux seules qui dépassent deux vers sont coupées par des ponctuations fortes, points-virgules ou deux points. Or, cette brièveté est alliée à la récurrence d'une construction syntaxique qui oppose systématiquement deux vers exprimant l'apparence des choses à un ou deux vers disant leur réalité, ces deux pôles étant séparés par des ponctuation fortes (un point d'interrogation, entre les vv. 2-3 et les vv. 13-14 ; un point virgule entre les vv. 6-7) et par des termes exprimant l'opposition (« Pues » aux vv. 3 et 14 et « mas » au v. 7). Le poème tout entier est ici basé sur des formulations synthétiques d'opposition, ce qui constitue une succession de formules ramassées. Remarquons que cette succession fonctionne dans le sens d'une gradation, de la critique la plus faible à la critique la plus méprisante. Entre les deux vers « Pues por de dentro es trapo y fajina » (v. 3) et « Pues asco dentro son, tierra y gusanos » (v. 14), on passe en effet de la description d'éléments matériels simples à l'assimilation de l'objet du discours au dégoût lui-même, dont la mention (« asco ») vient compléter au vers 14 le couple « tierra y gusanos » qui supplantait déjà dans l'expression du méprisable le couple « trapos y fajina » du vers 3. Processus de préparation de la pointe et aboutissement de celle-ci, la formule ramassée est donc présente ici, comme elle l'est dans un grand nombre des poèmes moraux de Quevedo. Au même titre que d'autres mécanismes conceptistes, la formule ramassée sert cette poésie morale et elle rejoint ainsi le grand groupe des mécanismes de la pointe, qui, avec ceux liés à des métaphores récurrentes, avec ceux de la vision et avec celui de l'*escarmiento*, assure le fonctionnement du système qu'est la poésie morale quévédienne. Cette dernière, déjà étudiée avant nous uniquement à travers ses sonnets, ponctuellement analysée aussi dans ses *silvas*, est finalement à aborder comme un grand ensemble qui, s'il mêle des formes diverses, se caractérise par la cohérence de ses mécanismes, tous au service d'une même cause. C'est ce que nous voulons montrer ici : que lire la poésie morale quévédienne comme un système, au fonctionnement complexe certes, est le moyen de mieux la comprendre. Pour conclure, nous voudrions illustrer cette idée par l'étude de chacun des mécanismes précédemment étudiés dans divers poèmes, mais à l'intérieur d'un seul texte : l'*Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los Castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento*.

CHAPITRE 5 :  
L'EXEMPLE DE L'*EPÍSTOLA SATÍRICA Y  
CENSORIA CONTRA LAS COSTUMBRES  
PRESENTES DE LOS CASTELLANOS, ESCRITA A  
DON GASPAR DE GUZMÁN, CONDE DE OLIVARES,  
EN SU VALIMIENTO*<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> BL 146 / R 112.

La description des principes de fonctionnement des différents mécanismes composant le système de la poésie morale de Quevedo nous amène à la nécessité d'étudier aussi cet ensemble à l'échelle d'un seul poème. Le but est de conclure sur cette notion de système en montrant que cette façon d'aborder la poésie morale quévédienne fonctionne bien. Dans cette optique, c'est l'*Epístola satírica y censoria...* qui a été choisie, car elle est caractéristique, sur le plan thématique mais aussi d'un point de vue stylistique, de l'écriture morale quévédienne. En effet, elle critique l'attitude et la morale des Espagnols du XVII<sup>e</sup> siècle, en mettant pour cela en œuvre des comparaisons, des pointes, mais aussi des métaphores, que l'on retrouve dans les autres poèmes moraux. C'est ce que nous allons observer ici, après avoir d'abord rappelé le contexte auquel se réfère l'*Epístola satírica y censoria...*, en montrant comment elle met en scène les différents mécanismes dont nous venons de dire qu'ils étaient au service du système constitué par la poésie morale quévédienne. Nous avons ainsi étudié, dans cette première partie, le mécanisme de l'*escarmiento*, ceux liés à la vision, certaines métaphores récurrentes et le mécanisme conceptiste de la pointe : nous verrons donc comment, à l'échelle de ce long poème, ils sont mis en place et éventuellement adaptés au propos. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à des mécanismes qui, sans être exclusivement présents dans l'*Epístola satírica y censoria...*, sont néanmoins plus visibles dans ce texte que dans la plupart des autres et qui, de ce point de vue, lui sont propres.

## 5.1-Aspects contextuels

Dans la mesure où il s'adresse explicitement à un personnage historique concret et contemporain de l'auteur, ce poème doit être abordé à travers son contexte. L'*Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los Castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento* est un long poème de 205 vers écrit en *tercera rima*, dans lequel, après avoir évoqué la victoire de la parole réfléchie et de la vérité sur le silence soumis au mensonge dans les trois premières strophes (vv. 1-27), la voix poétique regrette explicitement certaines périodes du temps passé et critique violemment la société qui lui est contemporaine (vv. 28-165), avant de prier le destinataire principal du poème, le comte d'Olivarès, de changer cette situation (vv. 166-205).

### 5.1.1-Une prétendue lettre

L'*Epístola satírica y censoria...* se présente, dans le titre, comme une lettre, prétendument écrite au comte d'Olivarès, personnage historique sur l'identité duquel nous

reviendrons. Intéressons-nous d'abord à cette forme épistolaire et constatons qu'elle rend la situation de communication poétique double. Comme souvent dans la poésie morale quévédienne un destinataire principal est convoqué, les lecteurs du poème n'en étant que les destinataires secondaires. Ici, la situation est particulière, puisque le destinataire principal n'est pas complètement un prétexte, comme la plupart du temps, mais bien une personne dont il ne nous semble pas absurde de penser que Quevedo cherche à la convaincre de certaines idées qui sont les siennes. Quoi qu'il en soit, sur un plan plus concret, le propos explicite du texte est une adresse écrite au comte d'Olivarès pour exiger de lui une conduite politique conforme à certaines idées, alors que les allocutaires seconds du poème sont ses lecteurs potentiels, à convaincre aussi du bien-fondé des idées que la voix poétique développe ici.

Cependant, remarquons d'ores et déjà qu'un seul vocatif (« Señor Excelentísimo », v. 25) est utilisé dans tout le début du poème, le second et le troisième vocatif n'apparaissant que beaucoup plus loin (« vos », v. 169, « señor », v. 190). Dans le même ordre d'idées, la personne grammaticale utilisée pour s'adresser directement à Olivarès (« vos ») n'apparaît qu'au vers 166, c'est-à-dire après le troisième quart du poème. Dans les trois premiers quarts du texte, de plus, la voix poétique ne s'adresse qu'une fois, au tout début, à un « tú » dont le référent n'est pas clair, nous y reviendrons, et présente une seule fois aussi des arguments qui s'adressent à une troisième personne grammaticale (« sepa quien lo niega », v. 13). En opposition à cette rareté première de l'allocutaire, à partir du vers 166, les pronoms « vos » et « os » sont employés neuf fois, accompagnant huit verbes ayant cette personne pour sujet :

« Pasadnos vos de juegos a trofeos,  
que sólo grande rey y buen privado  
pueden ejecutar estos deseos.  
Vos, que hacéis repetir siglo pasado,  
con desembarazarnos las personas,  
y sacar a los miembros del cuidado;  
vos distes libertad con las valonas,  
para que sean corteses las cabezas,  
desnudando el enfado a las coronas.  
Y pues vos enmendastes las cortezas,  
dad a la mejor parte medicina:  
vuélvanse los tablados fortalezas.  
Que la cortés estrella, que os inclina  
a privar sin intento y sin venganza,  
milagro que a la invidia desatina,  
tiene por sola bienaventuranza  
el reconocimiento temeroso,  
no presumida y ciega confianza.  
Y si os dio el ascendiente generoso  
escudos, de armas y blasones llenos,  
y por timbre el martirio glorioso,  
mejores serán por vos los que eran buenos  
Guzmanes, y la cumbre desdeñosa  
os muestre, a su pesar, campos serenos.



Lograd, señor, edad tan venturosa;  
y cuando nuestras fuerzas examina  
persecución unida y belicosa  
la militar valiente disciplina  
tenga más platicantes que la plaza:  
descansen telas falsas y tela fina.  
Suceda a la marlota la coraza,  
y si el Corpus con danzas no los pide,  
velillos y oropeles no hagan baza.  
El que en treinta lacayos los divide,  
hace suerte en el toro, y con un dedo  
la hace en él la vara que los mide.  
Mandadlo así, que aseguraros puedo  
que habéis de restaurar más que Pelayo;  
pues valdrá por ejércitos el miedo,  
y os verá el cielo administrar su rayo. » (vv. 166-205)

L'effet du décalage entre la rareté de l'allocutaire dans les trois premiers quarts du poème et son omniprésence à la fin est, d'une part, de renforcer l'impression d'importance de ces adresses finales à Olivarès, valorisant ainsi également ce personnage, auquel il est logique, dans le cadre des rapports sociaux, de donner de l'importance. D'autre part, cela permet l'édification morale du plus grand nombre de lecteurs possible dans le début du texte, en évitant d'associer immédiatement l'argumentation à un seul personnage à convaincre en particulier.

La lettre adressée à un personnage réel implique aussi d'inciter à l'identification de la voix à un personnage réel également, qui est, de manière logique, le poète lui-même. Alors que cela n'est pas le cas dans les autres poèmes moraux, Quevedo se présente ainsi, sur le plan de l'expression poétique, comme très proche de la voix poétique, voire comme strictement identifiable à celle-ci. C'est, en tous cas, ce qu'incite à comprendre la forme choisie de la lettre et c'est ainsi qu'Anders Cullhed comprend le poème : « Es sin duda el más conocido alegato del reaccionario moralista Quevedo »<sup>424</sup>. Le critique suédois assimile sans hésitation les propos de la voix poétique s'exprimant ici à la pensée de Francisco de Quevedo, et nous pensons également que, si la distinction entre voix poétique et auteur est complètement fondamentale dans l'immense majorité des textes qui nous occupent, ici, exceptionnellement, elle prend une dimension beaucoup moins essentielle.

Revenons cependant sur les limites de l'assimilation de ce poème à une lettre, ou à une épître : nous avons déjà mentionné la rareté de l'allocutaire dans tout le début du texte ; J. Ignacio Díez Fernández va plus loin, en affirmant même qu'il ne s'agit pas du tout d'une épître. Il écrit en effet :

<sup>424</sup> Anders Cullhed, *Quevedo. El instante poético* (traduction de Marina Torres et Francisco J. Uriz), Zaragoza, Institución « Fernando el Católico », 2005, p. 23.

« El poema que aparece titulado rimbombantemente en el *Parnaso español* 'Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos », de don Francisco de Quevedo, no es, desde luego, una epístola moral, ni familiar, ni meramente literaria. Tampoco horaciana [...]. Se trataría, más bien, de un memorial en verso [...]. No es, pues, más que una epístola aparente »<sup>425</sup>

De même, Alfonso Rey pense qu'on ne peut pas parler, pour ce texte, d'épître :

« Quevedo, tan horaciano en muchos aspectos, abandonó el cauce de la epístola. Echó mano de esa denominación y de los tercetos para escribir una *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos* que podría considerarse casi como un rechazo del género. Ese memorial en verso dirigido al Conde-Duque está muy lejos de las cartas amistosas donde Garcilaso, Boscán o Hurtado de Mendoza aparentaban un desorden constructivo para hilvanar anécdotas cotidianas y digresiones éticas. Tanto en la *Epístola* como en el *Sermón estoico* la lección avanza rectilínea, sin anécdotas ni divagaciones, en abierta oposición a lo que sigue ocurriendo en el siglo XVII con las epístolas de Lope de Vega. La técnica y el estilo quevediano, dados a la concentración, no coincidían con la fluida indeterminación del género epistolar. »<sup>426</sup>

Nous prenons ces assertions comme des nuances à apporter à la dénomination de ce poème comme épître ; cependant, ce qui nous importe surtout est que le titre donne ce nom au texte que nous étudions, qu'il corresponde aux canons du genre, ou non. D'ailleurs, pour d'autres critiques encore, cette question du genre de l'épître n'est pas vraiment remise en cause par ce poème, qui porterait en fait la marque des changements qui se produisent alors dans la manière d'aborder ce genre :

« No estamos ante un error estilístico del escritor barroco : las epístolas pueden ser más o menos íntimas o más o menos amistosas, pero no dejan de ser epístolas, marcadas ahora por el cambio de estilo que se produce en esta época. »<sup>427</sup>

De ce point de vue, la date d'écriture (sans doute à partir de 1625) de ce texte coïnciderait avec une période de changement dans les codes stylistiques de l'épître, faisant de l'*Epístola satírica y censoria*... une épître d'un genre nouveau.

Notre but, dans les lignes qui précèdent, a été de voir comment la situation de communication induite par la lettre était exploitée (nous avons vu que la présence irrégulière de l'allocutaire mettait l'accent sur une célébration de celui-ci condensée dans l'envoi du poème). Finalement, le fait que ce poème ne coïncide pas avec le genre de l'épître dans l'acception traditionnelle du terme rend même plus intéressant le fait que le titre prétende l'y rattacher. Un tel « mensonge » est, à nos yeux, la preuve que c'est la fiction poétique qui prévaut ici et que trouver un prétexte pour célébrer la grandeur passée de l'Espagne importe plus que rédiger une épître conforme aux canons pour convaincre Olivares d'agir de telle ou telle façon. C'est, finalement, de cette façon aussi que J. Ignacio Díez Fernández conclut une partie de sa réflexion sur ce poème : « Quevedo propone un auténtico imposible : la vuelta a

<sup>425</sup> J. Ignacio Díez Fernández, « La *Epístola satírica y censoria* : un memorial reaccionario... y moderno », art. cit., pp. 49-50.

<sup>426</sup> Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, op. cit., p. 216.

<sup>427</sup> Ana María Díaz Benítez, Jesús Díaz Armas, « La *Epístola satírica y censoria* de Quevedo », in *Cuaderno Hispanoamericano*, n° 532, 1994, p.33.

un pasado inexistente. Su ideología reaccionaria es aquí sublime o, más simplemente, muy literaria. »<sup>428</sup>.

### 5.1.2-Une satire ?

Remarquons aussi que cette prétendue lettre, dont nous venons de voir les caractéristiques particulières, est qualifiée, dès son titre, de « satírica y censoria ». Elle est donc placée par l'auteur de ce titre dans la lignée des satiristes latins, tels que Perse ou Juvénal, dont d'autres textes moraux s'inspirent aussi. Ana María Díaz Benítez et Jesús Díaz Armas écrivent même à son sujet :

« [L]os 24 versos iniciales son el comienzo de una sátira, escrita, como es habitual, en *terza rima*, y que, además, presenta otras características propias del género, como el comienzo *ex abrupto* [...], el menosprecio del presente »<sup>429</sup>

En effet, l'adjectif titulaire est bien choisi dans la mesure où la critique est l'objet de ce poème, mais aussi, partiellement, d'un point de vue formel. Cependant, ni le recours de la satire à des ressorts comiques, ni, plus généralement, sa tonalité légère, ne sont présents ici. Nous avons vu plus haut que le genre, déjà complexe en lui-même, de la satire, était considérablement modifié dans la poésie morale quévédienne : l'*Epístola*... est, certes, « satirique », mais seulement dans le sens où elle relève en partie de la satire, sans en constituer une à proprement parler.

Quant à l'adjectif « censoria », il nous incite à rappeler la double définition que donne du verbe « censurar » le dictionnaire d'*Autoridades* : « Dar parecer, dictámen ò senténcia sobre alguna obra ò otra cosa, calificándola, reformándola, ò reprobándola. [...] Significa también motejar, mormurar, vituperar. ». Le poème qui nous occupe est totalement en harmonie avec cette définition, ce que souligne son titre, qui nomme l'objet de cette critique : « contra las costumbres presentes de los castellanos ». C'est bien sur la société espagnole, et plus précisément castillane, que portent les reproches de la voix poétique, ce que souligne Anders Culhed dans les propos que nous avons commencé à citer plus haut :

« Es sin duda el más conocido alegato del reaccionario moralista Quevedo, un mordaz ajuste de cuentas con los inventos y modernidades del Madrid de la época, y también una idealización alucinante de un pasado indefinido, poblado de españoles honrados, prodigiosamente laboriosos y estoicamente aguerridos. »<sup>430</sup>

La critique menée dans ces vers implique en effet, inversement, une valorisation résolue du passé. Cette célébration est remarquable par son caractère systématique, à la limite de

<sup>428</sup> J. Ignacio Díez Fernández, « La *Epístola satírica y censoria*..., art. cit., p. 61.

<sup>429</sup> Ana María Díaz Benítez, Jesús Díaz Armas, « La *Epístola satírica y censoria* de Quevedo », art. cit., pp. 36 et 38.

<sup>430</sup> Anders Culhed, *Quevedo. El instante poético... op. cit.*, p. 23.

l'exagération, mais elle se fait selon des modalités particulières et parfois complexes, qui font que nous devrons y revenir plus loin.

Soulignons maintenant le terme « castellanos », qui renvoie à un groupe ainsi caractérisé par son appartenance à une même région géographique. Certes, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'idée de nation est encore en construction en Espagne, et nous pensons que Francisco Vivar rend bien compte de la situation en parlant seulement d'une élite royale et noble qui se voit elle-même comme nation<sup>431</sup>, mais Quevedo appartient à cette élite et, en ce qui concerne ce poème, nous partageons également l'opinion du critique quand il écrit :

« En España, uno de los escritores que puso su pluma en la tarea de construir una identidad nacional, deseada, imaginada y soñada, fue Quevedo [...] Quevedo ofrece el diseño de una identidad nacional como respuesta que restaure la antigua grandeza y revitalice el sentimiento nacional. »<sup>432</sup>

Dans ce poème, la critique de la société contemporaine vise, certes, à construire une société castillane meilleure, prouvant ainsi que celle que existe alors est très imparfaite ; mais c'est aussi le signe d'une représentation de cette société comme un groupe déjà identifiable, d'où l'idée de nation naissante et ce texte peut être vu comme l'expression d'une volonté d'infléchir dans un sens particulier les valeurs de cette nation en construction. De ce point de vue, et en lien avec toutes les références historiques propres à l'Espagne, sur lesquelles nous reviendrons tout au long de l'étude de ce poème, l'*Epístola satírica y censoria...* constitue un cas à part dans la poésie morale quévédienne : elle s'ancre d'une manière particulièrement explicite dans la critique de la société espagnole de l'époque, alors que la tendance générale des poèmes moraux est de faire cohabiter cette critique avec une réflexion plus générale sur la nature humaine.

### 5.1.3-Une adresse à un personnage réel

Il importe aussi, pour mieux comprendre ce texte, de rappeler brièvement quelques éléments concernant le personnage du comte d'Olivarès, puisqu'il est le destinataire explicite de cette lettre. Né en 1587, soit sept ans après Quevedo, et mort la même année que lui, en 1645, ce *valido* de Philippe IV accède aux plus hautes sphères du pouvoir politique dès 1621, année de l'accession au trône de Philippe IV : la personne d'Olivarès est donc étroitement liée au roi, ce qui rend logique la célébration de ce personnage par un poète qui cherche à retrouver les faveurs royales, auprès du nouveau monarque, après la conjuration de Venise, la chute de son protecteur Osuna et son propre exil de 1622. Quant à la façon de nommer

<sup>431</sup> Francisco Vivar, *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor libros, Biblioteca Filología Hispana, n° 55, 2002, pp. 13-14.

<sup>432</sup> *Idem*, pp. 12 et 18.

Olivarès dans le titre, les mentions du « don » et de « conde » ne nous semblent pas correspondre à beaucoup plus qu'à des conventions. Par contre, la précision « en su valimiento » est importante, dans la mesure où elle montre que c'est parce qu'il est au sommet des instances décisionnelles du royaume qu'il est utile de s'adresser à Olivarès : c'est avant tout en tant que *valido* qu'il est convoqué, même si sa valeur en tant qu'homme et celle de ses ancêtres sont aussi mentionnées dans le corps du poème, mais dans un but vraisemblablement rhétorique.

Cependant il peut justement sembler que les moyens rhétoriques mis en œuvre pour convaincre Olivarès passent au second plan, par rapport à ceux que la voix poétique déploie pour persuader l'ensemble de ses allocutaires. C'est dans ce sens que va Christopher Maurer dans son article sur ce poème, quand il écrit :

« A juzgar por su falta de energía, no tenía la menor esperanza de que el Conde-Duque enmendara nada. Estos tercetos [a partir del verso 163] deberían (según la Retórica) tener una vehemencia cada vez mayor; en realidad, ocurre lo contrario. [...] Apenas se ha sugerido nada en concreto. [...] Quevedo sabía que esos deseos tenían que nacer de la valentía de cada uno. Sabía que su « república » no se podía restaurar, porque estaba todavía por realizarse. Lo menos intenso, lo más inconsistente con el estoicismo del poeta, es esta apelación al poder político. »<sup>433</sup>

Toutefois, le propos explicite du texte, présenté comme but principal de ce poème par son titre, est le conseil donné à l'homme politique sur la façon de bien gouverner le pays.

Cette référence titulaire à la situation politique trouve un écho au début du troisième tercet : « Hoy, sin miedo que, libre, escandalice, / Puede hablar el ingenio [...] » (vv. 7-8). Le *valimiento* d'Olivarès correspond à un changement, qui débute dans le présent de la voix poétique et se caractérise par la situation meilleure qu'il constitue, puisqu'il laisse libre la parole sage. Le temps de la fiction poétique est donc celui du début de ce *valimiento* ; or, nous avons dit que le genre de la lettre incitait à associer voix poétique et poète : est-ce une raison suffisante pour assimiler également présent poétique et référent réel ? Peut-être pas de manière stricte : nous ne pensons pas que ce poème ait nécessairement été écrit à l'occasion précise de l'accession d'Olivarès au poste de *valido*, mais probablement pendant les premières années de cette période, rendant ainsi logiques les conseils donnés, car, dispensés beaucoup plus tard, après de nombreuses années de gouvernement d'Olivarès, ils impliqueraient la constatation de l'échec de cette politique. José Manuel Bleca<sup>434</sup> évoque pourtant une version de l'*Epístola satírica y censoria...* antérieure à celle-ci et datée de 1625, ce dont on peut logiquement conclure que celle qui nous occupe est postérieure à cette date. Cependant, l'idée que les événements évoqués dans le poème comme alors récents sont ceux que constitue

<sup>433</sup> Christopher Maurer, « Interpretación de la Epístola... », article cité, pp. 109-111.

<sup>434</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa...*, op. cit..

l'arrivée au pouvoir d'Olivarès demeure valide, d'abord dans la mesure où cette version, postérieure à 1625, peut n'être qu'une reprise de l'évocation d'un thème antérieur et ensuite parce que le titre lui-même de l'*Epístola satírica y censoria...* évoque comme événement historique contemporain le *valimiento* d'Olivarès. Mais le thème principal de ce poème n'est pas tant son époque que la célébration de la grandeur militaire passée de l'Espagne. Il s'agit d'un thème récurrent à l'époque et tout particulièrement chez Quevedo, et il est nécessaire d'en avoir pleinement conscience afin d'aborder efficacement ce poème.

#### 5.1.4-La célébration d'une grandeur militaire passée

Dans les *Empresas políticas*, publiées pour la première fois en 1640, Diego Saavedra Fajardo rend compte d'un lieu commun selon lequel les faits d'armes les plus grands se trouvent dans le passé, dont le présent se montre indigne :

« Entonces florecen las armas, cuando la virtud y el valor pueden esperar que serán preferidos a todos, y que, ocupando los mayores puestos de la guerra, podrán o dar principio a su nobleza o adelantar e ilustrar más la ya adquirida. Esta esperanza dio grandes capitanes a los siglos pasados y por falta della está hoy despreciada la milicia, porque solamente la gloria de los puestos mayores puede vencer las incomodidades y peligros de la guerra. »<sup>435</sup>

Remarquons que Saavedra Fajardo relie ici l'acquisition de la noblesse aux faits d'armes, ce qui se retrouve dans l'*Epístola satírica y censoria...*, qui exprime le regret que les descendants de cette noblesse d'épée ne soient pas digne de leurs ancêtres :

« Las descendencias gastan muchos godos,  
todos blasonan, nadie los imita:  
y no son sucesores, sino apodos. » (vv. 112-114)

Comme l'auteur des *Empresas políticas*, Quevedo célèbre ici, à travers la grandeur militaire passée, le passé en général. Dans le même ouvrage, Saavedra Fajardo associe la société espagnole passée à la Rome antique, car toutes deux donnent à la guerre une place capitale dans leur système de valeurs, représenté ici comme plein de bon sens. Au contraire, le présent est opposé à ces deux époques passées et idéales du point de vue de leur façon d'envisager la question militaire :

« Los españoles estimaban más los caballos buenos para la guerra que su misma sangre. Esta estimación se va perdiendo con la comodidad de los coches, permitidos por los romanos solamente a los senadores y a las matronas. »<sup>436</sup>

<sup>435</sup> Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1999, p. 325.

<sup>436</sup> *Idem*, p. 894.

En ce qui concerne le corpus quévédien en général, remarquons que, déjà, dans *España defendida y los tiempos de ahora* (1609), l'auteur regrette l'ingratitude contemporaine vis-à-vis des combats menés par les ancêtres des Espagnols :

« Poco lugar dio la edad pasada, embarazada en armas, a más de curiosos deseos del ocio que hoy alcanzamos, para que, agradecidos y deudores dél, en pago demos a la eternidad los peligros con que nos compraron la paz, amiga de buenas letras. »<sup>437</sup>

De même, plus loin dans ce texte, il écrit de l'Espagne : « sin duda ha ejercitado más las armas y la virtud militar que las demás naciones »<sup>438</sup>. Plus tard, dans *Grandes anales de quince días*, Quevedo loue un certain Gregorio López Madera et célèbre notamment l'admiration que ce dernier exprime pour la force des Espagnols d'antan. C'est Christopher Maurer qui signale ce passage :

« Hombre doctísimo, de piedad tan verdadera, de verdad tan animosa, de virtud tan valiente, de fidelidad tan esclarecida, que él solo se atrevió en tiempo tan violento a acordarnos de la robustez de aquellos antiguos españoles. »<sup>439</sup>

La célébration de la grandeur militaire passée est donc récurrente chez Quevedo, et à son époque en général ; or, dans le poème qui nous occupe, c'est également la toile de fond de toute la critique de la société présente. Nous l'avons montré à propos des vers où il est question de « gastar muchos godos » et notre façon d'aborder ce texte nous permettra de voir comment cet argument est implicitement convoqué à de nombreuses reprises. Citons simplement ici un autre passage où ce thème est particulièrement explicite :

« El temor de la mano daba escudo  
al corazón, que, en ella confiado,  
todas las armas despreció desnudo. » (vv. 49-51)

La main effrayant les ennemis et devenant arme elle-même, les armes habituelles sont métaphoriquement méprisées. Pour autant, l'impression de violence est loin d'être absente de ce tercet, où elle est exprimée, en plus du lexique (« temor », « escudo »), par la récurrence des occlusives au vers 51.

Bien sûr, une telle représentation du passé comme époque idéale nécessite d'être considérée avec une certaine méfiance : il ne s'agit là que d'un motif poétique, pas nécessairement de l'expression d'une conviction politico-philosophique inébranlable. De ce point de vue, nous comprenons la distinction que fait Christopher Maurer entre les propos de la voix poétique quévédienne dans l'*Epístola satírica y censoria* et une supposée pensée quévédienne :

<sup>437</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, tome II, *op. cit.*, p. 489.

<sup>438</sup> *Idem*, p. 522.

<sup>439</sup> Christopher Maurer, « Interpretación de la 'Epístola...' », art. cit., p. 111.

« No es que él creyera que la Edad Media, o Roma primitiva, fueran superiores moralmente a la época en que le tocó vivir. Escribe muchos años después, a la manera de Séneca:

‘No seas de los vulgares que dicen que todo tiempo pasado fue mejor, que es condenar al porvenir sin conocerle; pues forzosamente dirá el futuro, en llegando, que es mejor éste, no por bueno, sino por ya pasado. En el mundo con más verdad se reparte peor y malo, que bueno y mejor’ (1577).

En el mundo (y en la historia) se reparten peor y malo; en la ‘Epístola’, lo actual y lo idóneo-el puro deseo-. »<sup>440</sup>

Cependant, une fois cette réserve émise, rappelons que c’est bien là le propos tenu par la voix poétique quévédienne. Ce qui importe pour notre étude est le fait que cette voix poétique prétende ici adhérer à ces valeurs, qu’elles soient ou non contestée par la suite par Quevedo dans d’autres textes.

## 5.2-Présence des mécanismes généraux de la poésie morale quévédienne

Voyons maintenant, de manière plus précise, quels sont les mécanismes de fonctionnement de la poésie morale quévédienne dont on peut dire qu’ils sont également présents dans l’*Epístola satírica y censoria...*, le but étant de vérifier jusqu’à quel point nos hypothèses générales sur ces mécanismes se vérifient.

### 5.2.1-L'escarmiento

Du mécanisme de l'*escarmiento*, nous avons dit en substance qu’il était l’erreur permettant une prise de conscience et qu’il était aussi le souvenir de cette erreur, devant demeurer présente à l’esprit de qui veut se conduire conformément aux leçons ainsi reçues. De ce point de vue, l’*Epístola satírica y censoria...* propose comme *escarmiento* le présent contemporain à la voix poétique et à son destinataire, puisque ce présent est à la fois l’objet critiqué (l’erreur) et ce dont la prise de conscience permise par le poème devra obliger à tenir compte. Nous avons évoqué à propos de l’*escarmiento* deux types de traitements possibles de la temporalité. D’abord, le point de vue pouvait être tourné vers un passé dans lequel avaient eu lieu des événements particuliers, donnant naissance à l’*escarmiento*. L’autre solution était celle de la description d’un présent dans lequel avaient lieu des événements exemplaires, que le poème avait pour rôle de transformer en *escarmiento* pour qu’ils donnent naissance à une meilleure attitude morale dans un futur proche. Dans l’*Epístola satírica y censoria...*, la situation correspond à ce dernier cas : le présent est le temps où ont lieu les actions considérées comme mauvaises par la voix poétique, qui se donne pour rôle de faire prendre

---

<sup>440</sup> *Idem*, pp. 94-95.



conscience de cela au comte d'Olivarès pour qu'il agisse en vue du rétablissement d'une situation mieux en accord avec les principes moraux ici défendus. L'originalité de ce texte, dans le cadre du traitement de l'*escarmiento*, est le fait que la critique du présent se fonde essentiellement sur son opposition à un passé meilleur. C'est ce que soulignent notamment les vers 31 à 36 :

« Yace aquella virtud desaliñada,  
que fue, si rica menos, más temida,  
en vanidad y en sueño sepultada.  
Y aquella libertad esclarecida,  
que en donde supo hallar honrada muerte,  
nunca quiso tener más larga vida. »

Les démonstratifs de troisième personne (« aquella », vv. 31 et 34) y désignent un objet éloigné dans le temps et admiré et les comparatifs dans les vers « que fue, si rica menos, más temida » (v. 32) et « nunca quiso tener más larga vida » (v. 36) établissent une comparaison entre passé et présent. De cette comparaison, c'est le passé qui sort vainqueur, si l'on en croit l'association du démonstratif « aquella » aux deux termes de connotation très positive dans ce contexte, « virtud » et « libertad ». Comme nous l'avons déjà dit, la distance établie par ce démonstratif tend à illustrer un passé à la fois lointain et digne de louanges. Le même emploi de ce démonstratif est à souligner au vers 55, où « aquella gente » est associé à l'adjectif « honroso » (v. 56) et à l'idée d'une résistance de l'esprit à tout sommeil qui serait signe de faiblesse :

« Y debajo del mismo [el ánimo], aquella gente,  
si no a más descansado, a más honroso  
sueño entregó los ojos, no la mente » (vv. 55-57)

L'*escarmiento* est également introduit ici à travers des figures de l'opposition, où une attitude passée célébrée est opposée à une action présente critiquée : ainsi, l'opposition entre « los ojos » et « la mente », à travers la négation « no », dit la différence fondamentale entre passé et présent, ce dernier étant l'objet critiquable à observer pour en tirer la démarche de l'*escarmiento*. La valeur du démonstratif est soulignée de manière encore plus évidente dans le tercet suivant :

« Del mayor infanzón de aquella pura  
república de grandes hombres, era  
una vaca sustento y armadura. » (vv. 91-93)

Dans le premier vers, l'adjectif « pura » suit immédiatement le démonstratif « aquella », qui qualifie « república ». Précisons que ce terme fait bien sûr référence à l'Antiquité, aux valeurs qu'elle représente et auxquelles adhère la voix poétique et non à ce type de gouvernement par opposition à la monarchie. L'adjectif laudatif présent dans le complément du nom

« república », « de grandes hombres », renforce encore cette représentation du passé comme glorieux.

Au vers 88 (« Que el vientre entonces bien disciplinado »), c'est l'adverbe de temps « entonces » qui désigne le passé évoqué dans les exemples précédents par les démonstratifs. Dans le cas de l'adverbe de temps, aucune connotation particulière ne peut lui être attachée, mais il est accolé à l'adverbe « bien », qui exprime la haute valeur morale de ce temps révolu. C'est en partie ce qui permet de comprendre la louange du travail présente dans le tercet suivant :

« Hoy desprecia el honor al que trabaja,  
y entonces fue el trabajo ejecutoria,  
y el vicio gradüó la gente baja. » (vv. 130-132)

Au « hoy » du début, s'oppose le « entonces » du second vers, opposant le présent, où le travail est vu comme déshonorant, au passé, où il était aussi valable pour prétendre à la noblesse que l'ascendance. Cependant, « trabaja » rime avec « baja » et le vers 132 est difficile à comprendre, dans le contexte d'une célébration de l'ascension sociale par le travail... pourtant, on a bien affaire à une représentation positive du travail, puisque les vers qui suivent critiquent l'abandon du travail des champs, dans le présent de la voix poétique :

« Pretende el alentado joven gloria  
por dejar la vacada sin marido,  
y de Ceres ofende la memoria. » (vv. 134-136)

Peut-être faut-il alors comprendre le passé simple « gradüó » du vers 132 comme faisant référence à un temps postérieur au passé simple « fue » du vers précédent. Quoi qu'il en soit, il est assez clair que « entonces » s'oppose ici à « hoy », représentant le passé comme louable et le présent comme criticable.

### 5.2.2-La vision

De la poésie morale quévédienne, fondée en partie sur la volonté de mettre en évidence les travers de la société, nous avons dit qu'elle accordait une grande importance aux mécanismes liés à la question de la vision, aussi bien lorsqu'elle attire l'attention de l'allocutaire sur ce qu'elle veut lui faire voir que quand elle rapporte sa prétendue observation personnelle. Nous avons aussi évoqué la question des fausses apparences, qui fait partie, de même que celle de la cécité, de ces mécanismes. Voyons comment ils sont présents dans l'*Epístola satírica y censoria*, en quoi ils suivent le modèle de l'ensemble du corpus et comment ils s'en détachent ponctuellement.

Sur le plan du lexique, le mécanisme qui consiste à évoquer une personne voyant quelque chose pour rapporter cet événement dans le poème est le même que dans le reste du corpus. Sont ainsi utilisés aux vers 28, 60, 101, 145, 189 et 205 les verbes « mirar », « ver » et « mostrar ». Cependant, les temps et modes auxquels ces verbes sont conjugués obéissent à une variation sur ce système, un changement particulier à ce poème. En effet, pour mieux opposer le passé au présent et à ce que la voix poétique souhaite pour le futur, ces verbes liés à la vision ont pour compléments, selon le temps et le mode auxquels ils sont conjugués, des termes désignant des éléments appréciés par la voix poétique ou, au contraire, critiqués par elle. Ainsi, les verbes « mirar » et « ver » sont au présent de l'indicatif et de l'infinitif aux vers 28 et 145 :

« Ya sumergirse miro mis mejillas,  
la vista por dos urnas derramada  
sobre las aras de las dos Castillas. » (vv. 28-30)

« ¡Qué cosa es ver un infanzón de España  
abreviado en la silla de la jineta,  
y gastar un caballo en una caña ! » (vv. 145-147)

Ces verbes ont pour complément l'infinitive « sumergirse [...] mis mejillas », dans le premier cas, et le groupe nominal « un infanzón de España / abreviado en la silla de la jineta », dans l'autre cas. Précisons que l'évocation des larmes au vers 28, à travers le verbe « sumergirse », dont le sujet réel est « mis mejillas », est suivie, dès le vers 29, de la mention du substantif « vista » et de l'évocation métaphorique des yeux comme « dos urnas ». Ce mécanisme entre donc pleinement dans le cadre des systèmes d'expression poétique liés à la vision et il permet de souligner, à la fois, le point de vue de la voix poétique et sa tristesse. Le vers 28 occupe même une place un peu à part dans l'évocation du processus de la vision :

« Ya sumergirse miro mis mejillas »

D'abord, la supposée peine de la voix poétique y justifie l'expression d'un paradoxe : elle se décrit comme se regardant en train de pleurer, c'est-à-dire dans une situation où sa vue devrait être troublée, ou du moins gênée par les larmes. Pourtant, le processus de vision n'est pas ici explicitement décrit comme mis à mal. Ce paradoxe est même souligné par l'allitération du phonème nasal bilabial [M], qui isole ce vers où sont exprimés les pleurs, en donnant l'impression de reproduire la sonorité de la plainte. En outre, l'accentuation principale de cet hendécasyllabe saphique, sur les quatrième, sixième et dixième syllabes, contribue à donner au vers une tonalité plaintive. À propos du vers 145, remarquons que le temps du présent est non seulement exprimé par l'infinitif présent « ver » mais aussi par le présent de l'indicatif « es » : « ¡Qué cosa es ver un infanzón de España [...] ! ». Dans le premier cas, l'objet vu (les

larmes) était une manifestation de la tristesse de la voix poétique ; ici, il est une des causes de cette tristesse. À l'inverse, quand le verbe « ver » est conjugué à un temps du passé, comme le prétérit « vió » au vers 60, il a pour complément des éléments représentatifs d'une situation louable du point de vue de la morale qu'évêdienne. Il en va ainsi pour le vers 60 : « menos le vió galán que peligroso », puisque, du point de vue des valeurs morales ici défendues, il est plus souhaitable d'être mis en danger pour défendre la patrie que d'être associé à un monde de séduction et de fausses apparences. Enfin, quand le verbe « ver » est conjugué au futur, il permet aussi l'évocation d'une situation moralement bonne, voire idéale. C'est, en effet, un état parfait des choses qui est décrit dans le tout dernier vers du poème (v. 205), celui d'un gouvernement politique totalement en accord avec Dieu, grâce à l'action espérée du *privado* Olivares, à qui la voix poétique déclare : « y os verá el cielo administrar su rayo ».

Quant au verbe « mostrar », il fonctionne suivant le même principe : conjugué au prétérit au vers 101, il a pour complément « del carchesio a Baco / el camino » alors que son complément est « campos serenos » lorsqu'il est conjugué au subjonctif présent au vers 189. Précisons qu'au vers 101, le prétérit n'évoque pas le passé révolu de l'Espagne médiévale mais l'événement ponctuel qui représente ici le passage de cette époque féodale à la période de déchéance morale contemporaine de la voix poétique. On ne peut donc pas parler d'association systématique des temps du passé avec la vision d'événements critiqués, car les valeurs du prétérit lui permettent de renvoyer tantôt au passé lointain et idéal tantôt à un passé plus proche, celui du passage à l'époque moderne dont la dimension amoralisée est ici critiquée. Nous avons évoqué plus haut ce double emploi possible du prétérit ; ce qui nous importe n'est pas l'association des verbes liés à la vision à un temps verbal plus qu'à un autre, mais leur association, à travers les temps verbaux, à des temporalités différentes. Dans le vers 189, le subjonctif présent est par exemple à rapprocher de l'indicatif futur du vers final, dans la mesure où ces deux temps verbaux différents renvoient à une même temporalité : le futur. La vision comme mécanisme est donc liée à la tension entre passés<sup>441</sup>, présent et futur, dans ce poème.

Signalons enfin la présence de deux éléments liés au mécanisme de la vision dans l'*Epístola satírica y censoria*... : la question des fausses apparences et la mention de la cécité. La question des fausses apparences n'est présente qu'une fois dans le strict cadre du mécanisme de la vision : au vers 57, où il est question du « sueño » auquel la population espagnole du passé médiéval « entregó los ojos, no la mente ». Dans ce cas, les yeux sont la

<sup>441</sup> Rappelons que l'on a bien affaire à deux passés : le passé idéalisé de l'Espagne chrétienne médiévale et le passé comme temps du point d'inflexion entre cette période et la déchéance.

métaphore de la matérialité du corps, à laquelle on est forcé de se rendre, mais seulement dans une certaine mesure, puisque l'esprit demeure libre. Le processus est celui d'une mise à profit de l'apparence des choses : les yeux, images du corps et donc de l'apparence, se soumettent, alors que ce qui est l'essence même de l'être, son âme, ne se soumet pas, comme le montre la négation « no la mente ». Il existe donc une dualité entre apparence et réalité, dont il faut préciser un aspect particulier : c'est la matérialité qui constitue l'apparence alors que l'abstraction renvoie ici à la réalité.

Quant à la mention de la cécité, nous en avons dit qu'elle avait le plus souvent pour rôle d'exprimer un aveuglement coupable et source d'erreur morale. C'est exactement ce qui se passe dans l'*Epístola satírica y censoria*, où le vers 183 rejette un tel aveuglement par la négation. Les vers suivants constituent la description que fait la voix poétique de la situation due à Olivarès :

« Que la cortés estrella, que os inclina  
a privar sin intento y sin venganza,  
milagro que a la invidia desatina,  
  
tiene por sola bienaventuranza  
el reconocimiento temeroso,  
no presumida y ciega confianza. »

L'utilisation de l'adjectif « ciega » en coordination avec l'adjectif « presumida », connoté négativement et qui le précède, souligne l'aspect critiquable de cet aveuglement. Au contraire de cet aveuglement, le but affirmé du poème est de faire la lumière, nous allons y revenir, sur la réalité des choses, pour obtenir d'Olivarès, après l'avoir flatté en l'assurant qu'il en était capable, une action politique conforme aux préceptes moraux défendus par la voix poétique qu'évédiennne.

### 5.2.3-Certaines métaphores

Avait également été évoquée la récurrence de certaines métaphores : celles de l'or, à la navigation, au chemin, à la ruine et à la lumière. Celles de l'or sont les plus présentes dans l'*Epístola satírica y censoria*..., qu'elles mentionnent ou non le nom de l'or de manière directe. Elles y font parfois référence à travers sa couleur, dont nous avons évoqué plus haut l'importance et c'est encore le cas aux vers 67-69 :

« Derramado y sonoro el Oceano  
era divorcio de las rubias minas  
que usurparon la paz del pecho humano. »

Dans ce cas, l'or est représenté par sa teinte blonde et il est associé à une actuelle situation mentale désagréable. Au vers 126, l'or est mentionné de manière explicite et il est sujet d'un verbe exprimant une action que la voix poétique critique :

« A la seda pomposa siciliana,  
que manchó ardiente múrice, el romano  
y el oro hicieron áspera y tirana. » (vv. 124-126)

La matière que l'or corrompt de la sorte est la « seda pomposa siciliana », déjà signe d'une richesse ostentatoire, ce qu'exprime l'adjectif « pomposa ». Quant à l'adjectif « siciliana », il fait référence à l'origine géographique de la soie<sup>442</sup>, reliant ainsi l'étrangeté aux valeurs critiquées. Remarquons aussi que l'or est associé à l'adjectif « áspero », dans la mesure où il est désigné comme ce qui donne cet aspect à la soie en la recouvrant de bijoux. Cette association se retrouve également dans le cas d'un autre élément symbole de richesse matérielle : la monnaie, évoquée comme « áspero dinero » au vers 71 :

« Ni los trujo costumbres peregrinas  
el áspero dinero, ni el Oriente  
compró la honestidad con piedras finas. » (vv. 70-72)

González de Salas signale ce groupe nominal comme une référence à Perse, dont une satire contient les mots « asper numus »<sup>443</sup>, qui reviennent également chez Suétone et chez Sénèque<sup>444</sup>. En latin, cette expression désigne la monnaie qui vient d'être frappée ; chez Quevedo, même si les signifiés sont différents dans les deux langues, le parallèle entre les deux signifiants « asper » et « áspero », est mis au service de la critique du goût excessif pour l'argent.

Signalons enfin que l'énumération d'éléments représentant la richesse est une figure récurrente dans l'*Epístola satírica y censoria*.... Elle apparaît notamment aux vers 70 à 75 :

« Ni los [/ les : a los españoles] trujo costumbres peregrinas  
el áspero dinero, ni el Oriente  
compró la honestidad con piedras finas.

Joya fue la virtud pura y ardiente;  
gala el merecimiento y alabanza;  
sólo se cudiciaba lo decente. »

Dans ces vers, « el áspero dinero » et « piedras finas » s'opposent au sens figuré de « Joya » qui dit alors la valeur morale des Espagnols du Moyen-Âge. Remarquons que, dans les deux exemples précédents, l'adjectif « ardiente » revient deux fois, pour qualifier le murex à

<sup>442</sup> Probablement né en Chine vers le quatrième siècle avant notre ère, l'élevage des vers à soie fut introduit à Constantinople vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle, puis en Grèce, avant d'entrer en Italie par la Sicile lorsque, vers 1130, Roger, roi de Sicile, s'empara des grandes villes du Péloponèse. Dans ces vers, la voix poétique quévédienne retrace la dernière partie de l'Histoire de la sériciculture, choisissant de l'associer à la Sicile.

<sup>443</sup> Perse, *op. cit.*, satire III, vv. 69-70.

<sup>444</sup> Source : dictionnaire de F. Gaffiot, *op. cit.*

l'origine de la pourpre (« ardiente múrce », v. 125) et pour louer métaphoriquement la vertu du passé (« la virtud pura y ardiente », v. 173). Contrairement à ce qui se passe souvent avec ses autres occurrences, l'adjectif « ardiente » n'a pas ici une dimension effrayante, reliée à l'idée de brûlure : ici, il dit simplement l'éclat, visuel ou moral, de ce qu'il décrit. Cette particularité va dans le sens du caractère très variable de la signification des métaphores liées à la lumière dans le corpus moral quévédien. Dans les vers 94 à 99, ce sont les épices qui remplacent les objets métalliques de valeur, dans une énumération du même type :

« No había venido al gusto lisonjera  
la pimienta arrugada, ni del clavo  
 la adulación fragante forastera.  
 Carnero y vaca fue principio y cabo,  
 y con rojos pimientos y ajos duros,  
 tan bien como el señor, comió el esclavo. »

Dans ce cas, il ne nous semble pas que « ajos duros » soit à mettre exactement sur le même plan que les références aux autres condiments : le poivre, le clou de girofle et les piments sont symboles de richesse dans la mesure où ils proviennent de terres lointaines et, donc, coûtent cher. L'ail est simplement présenté comme « duro », c'est-à-dire encore frais, ce qui dénote sa qualité, et il illustre donc l'association, regrettable pour la voix poétique, des mets péninsulaires avec les épices nouvelles. À ce propos, remarquons l'adjectif « forastera », au vers 96 : il associe la mention explicite de l'étrangeté, notion sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie, à l'ensemble des éléments rejetés. Or, un adjectif du même domaine sémantique est utilisé dans le même contexte au vers 70 :

« Ni los trujo costumbres peregrinas  
 el áspero dinero, ni el Oriente  
 compró la honestidad con piedras finas. »

De plus, les mentions de régions ou de nations étrangères sont systématiquement associées à des termes péjoratifs :

« Y España, con legítimos dineros,  
 no mendigando el crédito a Liguria,  
 más quiso los turbantes que les ceros. » (vv. 79-81)

« Pudo sin miedo un español velloso  
 llamar a los tudescos bacchanales,  
 y al holandés, hereje y alevoso.  
 Pudo acusar los celos desiguales  
 a la Italia [...] » (vv. 106-110)

Pour les références aux Allemands (les « tudescos », d'après Covarrubias) et aux Flamands, remarquons la proximité immédiate, syntaxiquement, du nom du peuple et de l'attribut qui le qualifie négativement. Cette proximité souligne la force de la critique. Enfin, les vers 115 à 120 renouent avec l'énumération des éléments de richesse :

« Vino el betún precioso que vomita  
la ballena, o la espuma de las olas,  
que el vicio, no el olor, nos acredita.

Y quedaron las huestes españolas  
bien perfumadas, pero mal regidas,  
y alhajas las que fueron pieles solas. »

Ces vers font mention du musc (« betún precioso que vomita / la ballena ») et de certaines parures comme d'autant de signes d'une richesse matérielle superflue. À ce titre, soulignons l'opposition entre les riches décorations (« alhajas ») contemporaines à la voix poétique et les vêtements simples (« pieles solas ») reliés au passé par le verbe « fueron ».

Quant à la métaphore de la navigation, elle apparaît également dans ce poème, aussi bien pour représenter l'absence de limites en général que pour illustrer la soif excessive de conquêtes. Au vers 26, le terme « orillas » est placé sous le signe de la négation par la double formule « ya no consiente márgenes ni orillas ». La redondance présente dans cette expression a vraisemblablement pour but de rappeler l'image biblique, déjà évoquée<sup>445</sup>, des verrous posés par Dieu aux portes de la mer. Ici, l'idée est celle du dépassement de ces limites sacrées. Remarquons que cette forme de sacrilège est prétendument commise par la voix poétique elle-même, tant sa peine, causée par la vision du mauvais état de l'Espagne, est grande. La référence à ce motif, habituellement associé à la métaphore de la navigation, est particulièrement originale et habile ici : il s'agit de montrer que les torts moraux des autres amènent la voix poétique elle-même à dépasser les limites imposées par Dieu, et qu'elle voudrait donc pourtant suivre. Bien sûr, le franchissement de telles limites par la voix poétique relève pour elle du sacrilège, et c'est pour cette raison, selon nous, que l'allusion demeure subtile. Elle peut rester, en effet, à un premier niveau, simple emploi d'un vocabulaire maritime pour introduire la variété dans la répétition nécessaire à l'expression poétique. De manière cette fois totalement explicite, l'Océan est cité au vers 67, où il fait là

<sup>445</sup> À propos de la métaphore de l'or et de celle de sa quête, nous avons cité Job XXXVIII, 10-11 et Jérémie V, 22. Voici le texte français pour Job XXXVIII, 10-11 :

[c'est Iahvé qui parle de la mer, relatant la création] « Puis je lui imposai ma limite, je brisai verrou et battants, / et je dis : 'Jusqu'ici tu viendras et tu ne continueras point ; ici se brisera l'orgueil de tes flots !' ».

Voici les mêmes versets dans la version espagnole :

« Yo establecí para él los límites; le puse puertas y cerrojo, / y dije: 'Hasta aquí llegarás y no pasarás adelante; ahí parará el orgullo de tus olas'. ».

Voici le texte français pour Jérémie V, 22 :

« Ne me craignez-vous pas [...] / moi qui ai mis le sable comme limite à la mer »

Et voici le texte espagnol de ce même passage :

« ¿A mí no me temeréis?, dice Jehová. ¿No os amedrentaréis ante mí, que puse la arena por límite al mar ? »



encore figure de frontière. Il est alors la frontière malheureusement abolie entre le Nouveau Monde et l'Espagne. Cette notion de séparation est contenue dans les vers suivants :

« Derramado y sonoro el Oceano  
era divorcio de las rubias minas  
que usurparon la paz del pecho humano. » (vv. 67-69)

Ici, le substantif « divorcio » (v. 68) est attribut du sujet « el Oceano » [*sic*] (v. 67). Or, de même que l'expression du franchissement des limites au vers 26 fonctionnait avec « ya no », la référence à l'Océan comme frontière est associée à une période longue mais passée par l'imparfait de l'indicatif « era » (v. 68). Les métaphores liées à la navigation, même si elles utilisent les mêmes apparences que dans le reste du corpus, sont donc caractérisées, dans ce poème, par l'opposition, récurrente dans tout le texte, entre Espagne médiévale et Espagne moderne.

La métaphore du chemin semble moins importante, dans l'*Epístola satírica y censoria...*, que les métaphores précédemment évoquées mais ses deux uniques occurrences dans le poème qui nous occupe maintenant sont finalement assez représentatives, tant par leur rareté que par leur contenu, du reste du corpus moral quévédien. Comme dans d'autres poèmes, le « paso de las horas y del día » est évoqué aux vers 40 à 42, illustrant le mouvement implacable du temps sur le chemin de la mort des hommes :

« Del tiempo el ocio torpe, y los engaños  
del paso de las horas y del día,  
reputaban los nuestros por extraños. »

Cependant, il nous importe de souligner le fait que ce groupe nominal est ici complément du nom « los engaños » (v. 40) : le passage du temps est donc explicitement représenté ici comme furtif, trompeur. Or, ces termes sont eux-mêmes compléments du verbe « reputaban » (v. 42), dont le sujet est « los nuestros » (v. 42) : l'idée est que les Espagnols de l'époque regrettée ne laissaient pas le passage du temps entamer leur constance morale. De cette première occurrence, on peut conclure que la métaphore du temps qui passe est associée à un sentiment désagréable à maîtriser, comme dans le reste du corpus, à la nuance près que cette maîtrise est décrite comme effective ici.

Nous avons aussi conclu des références à la métaphore du chemin qu'il était souvent le mauvais chemin moral, celui qu'on prend par erreur ou en suivant de mauvais conseils. C'est exactement le sens qui entoure la deuxième occurrence de cette métaphore : le mot « camino » aux vers 100 à 102 :

« Bebió la sed los arroyuelos puros,  
después mostraron del carchesio a Baco  
el camino los brindis mal seguros. »

Dans ce cas, le chemin est celui que suit l'Espagne dans sa déchéance morale vers l'excès, en accord avec le rôle général de la métaphore du chemin, qui est de dire le chemin moral erroné.

Évoquons pour finir la métaphore de la lumière, puisque celle de la ruine, également citée auparavant, n'est, à nos yeux, pas utilisée dans l'*Epístola satírica y censoria*.... À propos de la métaphore de la lumière, nous avons insisté sur la diversité des sens qu'elle pouvait prendre. Dans ce poème, la lumière est associée à deux reprises à des éléments célébrés par la voix poétique, ou présentés comme moralement satisfaisants. Dans l'expression « libertad esclarecida », au vers 34, la notion de clarté implique la métaphore d'une lumière porteuse de vérité, qui peut se lire en opposition à l'aveuglement cité au vers 183 : « no presumida y ciega confianza ». En effet, la notion de liberté est ici conforme aux valeurs morales défendues, comme nous l'avons souligné, notamment par l'analyse du démonstratif « aquella », qui accompagne ce nom. Au vers 141, la lumière est citée explicitement, et associée de manière directe à la perfection morale par excellence qu'est la divinité :

« Un animal a la labor nacido,  
y símbolo celoso a los mortales,  
que a Jove fue disfraz, y fue vestido;  
  
que un tiempo endureció manos reales,  
y detrás de él los cónsules gimieron,  
y rumia luz en los campos celestiales,  
  
¿por cuál enemistad se persuadieron  
a que su apocamiento fuese hazaña,  
y a las mieses tan grande ofensa hicieron ? » (vv. 136-144)

L'expression « rumia luz en los campos celestiales » fait allusion à la constellation du taureau, image zodiacale de Jupiter, c'est-à-dire d'un dieu, transformé en taureau pour séduire Europe. Bien que cette divinité soit païenne, le contexte des vers 136 à 144 est celui d'une défense de l'agriculture, et notamment de l'élevage, au nom des valeurs de l'Espagne médiévale chrétienne<sup>446</sup>. De ce point de vue, la représentation de Jupiter en taureau correspond aux valeurs de travail de la terre et de la nature que la voix poétique partage avec l'Antiquité, en

<sup>446</sup> À ce propos, Michel Pastoureau écrit :

« Le taureau est en Occident un animal déchu. Cette déchéance peut même être datée avec une relative précision : les premiers siècles du christianisme. De tous les animaux valorisés par les cultures antiques, le taureau est en effet celui qui, lors de l'expansion puis du triomphe de la religion chrétienne, a le plus perdu de son prestige et, surtout, de son caractère sacré. [...] Avec la Renaissance, le taureau retrouva une partie de son prestige passé. » (Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, op. cit., pp. 221-231).

En utilisant l'image du taureau comme représentation de valeurs regrettées, Quevedo serait donc en parfait accord avec la réalité de l'évolution du symbolisme de cet animal, d'abord célébré (dans l'Antiquité qu'il loue), puis dénigré (pendant le moyen-âge, qu'il critique), et faisant l'objet d'un regain d'intérêt ensuite (à partir de la Renaissance selon Pastoureau, mais seulement plus tard et uniquement auprès de la voix poétique quévédienne, d'après cette dernière.).

accord avec la notion de *presencia de lo romano*. La lumière est donc ici reliée à un domaine à respecter et à célébrer.

De plus, le vers « *rumia luz en los campos celestiales* » n'est pas le seul à valoriser l'image du bœuf, ou du taureau : cette métaphore de la lumière se trouve au sein d'un réseau de liens étroits, tissé dans ces vers entre la représentation du bovin et les faits de grands personnages de l'Antiquité. La dénomination de cet animal comme « *símbolo celoso a los mortales* » (v. 137) constitue une première référence à la divinité : le taureau est digne d'éveiller la jalousie des mortels dans la mesure où il symbolise un être immortel, Jupiter, qui est, de plus, la plus puissante des divinités antiques. Dans le vers suivant, on retrouve une référence au plus grand des dieux antiques : « *[Un animal] que a Jove fue disfraz, y fue vestido* » (v. 138). La mention du « *disfraz* » est une claire allusion à ce même rapport du taureau avec le personnage de Jupiter, ici évoqué à travers son équivalent grec, Zeus<sup>447</sup>, transformé en cet animal pour enlever Europe, nous l'avons déjà dit. Précisons que, selon certaines versions du mythe<sup>448</sup>, Zeus se « *déguise* » aussi en taureau pour rejoindre Io, transformée en génisse et isolée du monde sous la garde d'Argos, par Héra. Quant à la fin du vers qui contient ce mot « *disfraz* », elle peut être lue de deux façons : soit il s'agit d'une tournure redondante visant à souligner la force du lien entre Jupiter et l'animal, soit le nom « *Jove* » est uniquement complément du premier verbe « *ser* », l'expression « *fue vestido* » n'ayant alors pas de complément particulier exprimé et faisant donc référence à tous les personnages mythologiques changés en taureau ou en bœuf, dans le but de célébrer l'importance de cet animal. Pourraient être ainsi convoqués Zagreus, fils de Zeus et Perséphone, transformé en taureau pour essayer d'échapper aux Titans<sup>449</sup>, mais aussi Iphigénie, changée en taureau par Artémis appitoyée, selon certaines versions, ou sauvée du

<sup>447</sup> Si c'est le précédent grec de Jupiter qui est au centre de cet épisode du mythe, il nous semble que, du point de vue de la culture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle, les deux personnages cohabitent dans un espace parfaitement synchrétique qui fait d'eux une seule source générale de références. De même, le passage du nom du Jupiter à celui de Jove fait partie d'un mouvement plus général d'assimilation des diverses représentations du dieu entre elles. Déjà, saint Augustin mettait sur un même plan toutes les facettes du dieu romain en écrivant :

« *Dixerunt eum Victorem, Invictum, Opitulum, Impulsorem, Statorem, Centumpedam, Supinalem, Tigillum, Almus, Ruminum et alia quae persequi longum est.* / On a donné à Jupiter les noms de Victor, Invictus, Opitulus, Impulsor, Stator, Centampeda, Supinalis, Tigillus, Almus, Rumnus, et d'autres encore qu'il serait trop long d'énumérer. » (saint Augustin, *La Cité de Dieu*, texte latin et traduction française avec une introduction et des notes par Jacques Perret, tome II, livre VII, chapitre 9, Paris, Classiques Garnier, 1960, pp.106-107).

<sup>448</sup> Dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Pierre Grimal écrit à ce propos :

« Zeus eut pitié de son amante (qu'il allait parfois rejoindre, dit-on, sous la forme d'un taureau) [...] » (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1991 (première édition : 1951), p. 231).

<sup>449</sup> Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, op. cit., pp. 221 et 477.

sacrifice par l'arrivée soudaine d'un tel animal<sup>450</sup>. Enfin, précisons que, pour échapper au monstre Typhon, Héphestos se transforme en bœuf<sup>451</sup>, preuve supplémentaire du lien de cet animal avec les dieux et grands personnages antiques. Dans le vers suivant, l'animal n'est plus relié implicitement à de grandes figures, royales ou divines, de l'Antiquité mais associé explicitement à un sang royal : « [Un animal] que un tiempo endureció manos reales » (v.139). Parmi les héros de sang royal, Jason (fils d'Aeson, roi d'Iolcos), Héraclès (fils de Zeus et d'Alcmène, reine de Tirynthe), Thésée (fils d'Égée, roi d'Athènes, et d'Éthra, princesse de Trézène), ont lutté contre des taureaux et en ont capturé<sup>452</sup>. De plus, Eryx, roi des Elymes, peuple de Sicile, est tué par Héraclès alors qu'il essaie de capturer un des taureaux dont le héros a la garde, et Thériodamas, roi des Dryopes, est tué par le même héros alors qu'il laboure un champ avec une paire de bœufs<sup>453</sup>. Tout cela vise à montrer que l'animal délaissé par les contemporains de la voix poétique est en fait digne d'un grand respect.

Enfin, le vers 140 écarte le champ des références de la stricte mythologie, puisqu'il évoque une pratique religieuse concrète : « y detrás de él [el animal] los cónsules gimieron ». Dans la Rome antique, sous la République, les consuls qui entraient en charge devaient commencer par offrir leurs prières à Jupiter, symbolisé, comme on l'a vu, par un taureau, à qui ils sacrifiaient, de plus, un de ces animaux. Malgré cette explication historique, le vers demeure un peu obscur en raison de son verbe « gimieron » : peut-être s'agit-il seulement de décrire la tonalité plaintive des prières lors de la procession montant au Capitole pour offrir le taureau. Sans doute ce verbe contient-il aussi l'idée de la soumission des consuls à Jupiter, soumission annoncée par la préposition de lieu « detrás de ». Peut-être, sert-il à animaliser les personnages des consuls, dans le cadre d'une assimilation qui ne serait pas réductrice mais flatteuse, si elle les rapproche de l'animal célébré. Enfin, si l'on considère cette dernière hypothèse, le taureau gémirait aussi, soit parce qu'il va être sacrifié, soit parce que l'Espagne contemporaine de la voix poétique a cessé de lui rendre les hommages qu'il mérite. Ainsi, d'une manière générale, la métaphore de la lumière, dont nous avons dit qu'elle offrait des possibilités d'emploi diverses, est accompagnée dans ces deux tercets, de toute une série de références qui en imposent une lecture résolument positive. Cette représentation a pour effet de souligner la gravité de la faute que commettent les Espagnols du XVII<sup>e</sup> siècle en délaissant les occupations associées à l'animal ainsi célébré. Évoquons, pour finir, les mécanismes conceptistes : de ces mécanismes, essentiellement, la pointe et ce que nous avons nommé

---

<sup>450</sup> *Idem*, p. 236.

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 466.

<sup>452</sup> *Ibid.*, pp. 48, 105, 165, 193, 452.

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 194 et 198.

formule ramassée, nous avons dit que la plupart des leurs formes étaient récurrentes dans la poésie morale quévédienne. Dans l'*Epístola satírica y censoria...*, ils sont également présents, mais l'argumentation se fonde surtout sur des moyens rhétoriques plus directs, en particulier ceux liés à l'évocation de la parole. Les mécanismes conceptistes sont donc finalement plutôt moins représentés dans l'*Epístola satírica y censoria...* que dans le reste du corpus moral quévédien et cette particularité est liée à la forme de cette prétendue lettre, dans laquelle l'adresse à l'allocutaire s'ancre dans un référent réel beaucoup plus présent que dans les autres poèmes.

### 5.3-Présence de mécanismes propres à l'*Epístola satírica y censoria...*

À l'inverse des mécanismes que nous venons d'étudier, certains mécanismes, alors qu'ils ne sont que très ponctuellement présents dans l'ensemble de la poésie morale quévédienne, sont exploités de manière particulièrement intense dans l'*Epístola satírica y censoria...*. C'est le cas de l'évocation de la prise de parole par la voix poétique : si, bien sûr, cette situation est à l'œuvre dans d'autres poèmes, elle est tout particulièrement importante ici. Elle entretient des liens profonds avec la situation d'allocution dans le texte, constitué par la prétendue adresse de la voix poétique à Olivarès. Un autre système de mécanismes est lié de près au contenu de ce poème, il s'agit de ceux qui soulignent la supériorité du passé de l'Espagne sur son présent en employant des archaïsmes, ainsi que de ceux qui rejettent comme négative l'influence arabe en utilisant, dans des contextes négatifs, des termes venant de cette langue. Nous regrouperons ces deux derniers mécanismes sous la notion d'importance accordée par la voix poétique à l'origine des mots qu'elle emploie ; mais voyons tout d'abord comment elle traite la notion de sa propre prise de parole.

#### 5.3.1-La question de la parole

La question de la parole est présente dès les trois premières strophes du poème qui nous occupe :

« No he de callar, por más que con el dedo,  
ya tocando la boca, o ya la frente,  
silencio avises, o amenazas miedo.

¿ No ha de haber un espíritu valiente ?  
¿ Siempre se ha de sentir lo que se dice ?  
¿ Nunca se ha de decir lo que se siente ?

Hoy, sin miedo que, libre, escandalice,  
puede hablar el ingenio, asegurado  
de que mayor poder le atemorice. » (vv. 1-9)

En effet, il est nécessaire, pour la voix poétique, d'expliquer les raisons et les conditions de son entreprise d'expression. De ces trois premières strophes, J. Ignacio Díez Fernández écrit : « Es cierto que el comienzo puede resultar enigmático », et nous allons maintenant voir jusqu'à quel point il l'est. Précisons auparavant que cette question de la parole réapparaît ensuite, de manière très ponctuelle, au vers 48 :

« La robusta virtud era señora,  
y sola dominaba al pueblo rudo ;  
edad, si mal hablada, vencedora. » (vv. 46-48)

Les trois premiers tercets de l'*Epístola satírica y censoria*... ont pour fonction première d'affirmer la possibilité de l'expression de la voix poétique : le verbe « callar » est nié dès le vers 1, et le verbe « hablar » est, inversement, utilisé à la forme affirmative au vers 8. La logique est celle du passage, en gradation, de l'expression du non silence à celle d'une parole rendue possible. La question principale est alors évidemment de savoir ce qui permet d'atteindre cette affirmation de l'expression, d'abord quelque peu hésitante, dans la mesure où elle passe par la forme négative, puis beaucoup plus résolue, ce qui s'exprime à travers la forme affirmative. La possibilité de parole est d'abord atteinte par le dépassement de la peur, élément important puisqu'il est évoqué deux fois en trois strophes : dans le premier et dans le troisième tercet (vv. 3 et 9). Dans le premier tercet, la peur est évoquée comme dépassée grâce à la tournure concessive « por más que ». Elle est même représentée comme définitivement disparue dans le troisième tercet, à travers la préposition de sens privatif « sin ».

Le terme « miedo » soulève cependant, indirectement, un problème : s'il peut difficilement être vu comme l'allocutaire du premier tercet (car il n'est pas séparé du verbe « amenazar » par une virgule, comme le serait un vocatif), quelle est alors cette deuxième personne du singulier contenue dans les désinences verbales « avises » et « amenazas » ? Rappelons encore le premier tercet :

« No he de callar, por más que con el dedo,  
ya tocando la boca, o ya la frente,  
silencio avises, o amenaces miedo. »

González de Salas, dans sa note rapportée par Blecua et par Rey, évoque une « personae fictio », ce qui ne nous éclaire guère. Peut-être cette deuxième personne est-elle la voix poétique elle-même, qui prétendrait ainsi faire ces réflexions pour elle seule, avant de les partager avec Olivares. L'autre possibilité d'interprétation est d'associer cette deuxième personne « personae fictio » à une représentation de la peur. Cela implique de comprendre

« miedo » comme un vocatif, en considérant que la ponctuation proposée par Blecia est fautive. Cette interprétation nous semble plus séduisante que la première, qui présente la limite suivante : il serait peu logique que la voix poétique conçoive l'idée de s'imposer le silence et de dresser contre elle-même la menace de la peur. De plus, la voix poétique commence par se désigner à la première personne, deux vers seulement avant ces deux occurrences de la deuxième personne. Cependant, dans le cas où la voix poétique s'adresserait à la peur, cette dernière apparaîtrait comme un obstacle beaucoup plus concret que si l'on considère que la voix poétique se parle à elle-même, imaginant seulement la possibilité de se censurer elle-même. L'aspect plus concret de la peur est gênant dans le cadre de ces vers, qui disent justement sa supériorité, à moins que l'idée ne soit de montrer le courage de la voix poétique, qui dépasse une peur très présente, ce qui serait finalement en accord avec l'adjectif « valiente » du vers 4. Nous penchons donc plutôt pour une troisième interprétation de cette deuxième personne du singulier : celle qui, faisant référence à l'expression « tocar la frente », l'assimilerait à une tierce personne, à la fois extérieure à la voix poétique et à la peur évoquée. Une telle personne pourrait par exemple être un courtisan, qui menace le sujet poétique car celui-ci se prépare à exprimer des vérités dérangeantes. Telle est l'interprétation que propose Christopher Maurer de ce passage problématique et nous adhérons à son point de vue, qui est le suivant : « Habla, podríamos decir, con algún fantoche imaginario de la corte, que le amenaza desde la sombra (tocar la frente, según Covarrubias, quería decir 'Me las vas a pagar'). »<sup>454</sup>. Finalement, rappelons que, quel que soit le point de vue adopté sur cette deuxième personne, la notion principale, celle de dépassement de la peur, demeure clairement identifiable comme le principal moyen d'accéder à la parole dans ce premier tercet<sup>455</sup>.

Le deuxième moyen d'atteindre la parole libre est exprimé dans le deuxième tercet :

« ¿ No ha de haber un espíritu valiente ?

<sup>454</sup> Christopher Maurer, « Interpretación de la Epístola... », art. cit., p. 98.

<sup>455</sup> Signalons cependant une quatrième interprétation proposée pour ces vers : celle de Del Corral, citée et rejetée par Alfonso Rey dans ses notes à *Polimnia* :

« Con relación al diálogo inicial de la *Epístola satírica y censoria*, explica del Corral [J. del Corral, *Los misterios de Madrid en el Siglo de Oro*, Madrid, El Avapies, 1990, p. 50] : 'No, ese miedo y ese silencio no se refieren al tiránico gesto del dictador, sino al amable ademán de quien quiere hacer cesar las alabanzas prodigadas en su honor.' En realidad, al principio del poema Quevedo se dirige a un interlocutor anónimo, a quien manifiesta el propósito de decir la verdad al Conde-Duque, de dos maneras : denunciando los males de España e instándole a corregirlos. » (Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III) », art. cit., p. 370).

L'intérêt de l'hypothèse de Del Corral est qu'elle contribue à montrer combien l'interprétation de ces vers porte à controverse. Cependant, elle impliquerait que l'humilité soit une qualité d'Olivarès louée par la voix poétique et que cette dernière le tutoie, deux éléments qui ne fonctionnent pas dans le reste du poème. Autrement, elle impliquerait qu'une tierce personne réclame à la voix poétique le respect de l'humilité d'Olivarès, ce qui ne semble pas plus convaincant d'un point de vue logique que d'un point de vue de l'efficacité des louanges du Conde-Duque. Pour ces raisons, nous partageons tout à fait l'idée d'Alfonso Rey qu'il faut chercher au-delà de cette hypothèse.

¿ Siempre se ha de sentir lo que se dice ?  
 ¿ Nunca se ha de decir lo que se siente ? »

Cette strophe est constituée par le questionnement intensif qui fait qu'une question occupe chaque vers de ce passage. Ces trois questions sont bien évidemment rhétoriques, aspect que la voix poétique exploite pleinement, en insérant dans les questions elles-mêmes les réponses qui en soulignent le caractère oratoire. Dans la première question en effet, « ¿No ha de haber un espíritu valiente? », le retour de l'auxiliaire « haber », même sous deux formes différentes, constitue une forme affirmative à l'aspect redondant (« ha de haber »), qui contrebalance la forme négative ouvrant le vers. Il y a donc retournement, de la négation à la double affirmation, dans cette première question oratoire. Les deux formes interrogatives suivantes fonctionnent ensemble, dans la mesure où le chiasme de fin de vers assure un retournement, qui est cette fois non seulement conceptuel mais formel : « ¿Siempre se ha de sentr lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir lo que se siente? » (vv. 5-6). On passe en effet de l'interrogation sur l'affirmation d'un regret (« ¿Siempre se ha de sentir [...]? ») et sur la négation possible d'une parole (« ¿Nunca se ha de decir [...]? ») à l'idée que cette expression est possible, puisque le chiasme présente cette situation de doute comme contradictoire. De plus, la dilogie sur le verbe « sentir » fait passer de l'idée de regret à celle de ressenti, cette dernière semblant avoir le dessus sur le regret dans la mesure où elle clôt le vers et impliquant logiquement l'idée de prise de parole. Cet ensemble de retournements est placé sous le signe du courage, évoqué par l'adjectif « valiente », placé à la rime du vers 4. Cet adjectif assure la transition avec le troisième tercet du poème, qui s'ouvre sur l'incise « sin miedo que », rappelant le thème du courage et faisant de ces trois premiers tercets une unité poétique. Dans le cadre de la forme de la *tercera rima*<sup>456</sup>, les strophes de ce poème sont en effet à considérer comme allant par trois ; il est donc logique que la question de la prise de parole de la voix poétique soit évoquée dans les vers 1 à 9 du texte.

Précisons cependant que, dans le troisième tercet, le terme «miedo» ne rappelle le terme antérieur de courage que pour s'en détacher, à travers le privatif « sin » :

« Hoy, sin miedo que, libre, escandalice,  
 puede hablar el ingenio, asegurado  
 de que mayor poder le atemorice. »

<sup>456</sup> À propos de cette forme, Christopher Maurer souligne l'indépendance qu'elle permet, pour chaque strophe vis-à-vis des autres :

« La 'terza rima' es apta para epístola y narraciones seguidas [...] Pero a Quevedo le interesa otra característica : cada terceto puede ser, o *debe* ser, una unidad completa y distinta. [...] Quiere decir *unas cuantas verdades*, y moldea cada verdad a una estrofa. » (Christopher Maurer, « Interpretación de la Epístola... », art. cit., p. 96).

Cela nous semble en effet, même sans se vérifier au niveau de chaque strophe, aller dans le sens du passage facile d'un sujet évoqué à l'autre, dans ce poème.



Il est question, en effet, d'une situation présente où la peur, et donc le courage pour la surpasser, n'est plus justifiée. L'adverbe temporel « Hoy » (v. 7) ouvre le tercet sur l'idée d'un changement lié aux circonstances historiques : l'idée est donc que l'accès d'Olivarès au pouvoir politique inaugure une ère fondamentalement bénéfique pour la voix poétique, puisque celle-ci évoque dès le début du poème la notion d'expression libre (v. 7 : « libre »). Cette parole est présentée comme une possibilité à laquelle la situation historique donne accès, ce qui permet une pointe par jeu de mots sur le verbe « poder » et le substantif qui lui correspond : alors que le vers 8 contient l'affirmation « puede hablar », le vers 9 présente comme révolue l'existence d'un « mayor poder » paralysant, qui correspondrait aux époques des favoris et du roi antérieurs<sup>457</sup>. Le rapprochement du passé et du présent, à travers l'usage du verbe et du substantif « poder », souligne ici le bénéfique changement de mains du pouvoir politique, du point de vue de la voix poétique.

Reste à évoquer l'entité à laquelle le poème offre de s'exprimer : l'« ingenio » (v. 8). C'est l'éclat intellectuel, le bien agir, le bien penser et le bien parler qui s'expriment grâce au changement de situation politique et à l'avènement d'Olivarès, ce qui permet, sans même le nommer, de le présenter comme un bienfaiteur des lettres et des arts. L'*ingenio* est, en effet, la faculté créatrice propre à l'esprit conceptiste. Selon les mots de Mercedes Blanco, c'est

« l'étiquette d'une qualité de l'écrivain [...] localisée dans des passages qui sont des 'agudezas' ou des 'conceptos' [...] le caractère inné des dons intellectuels [...] cet aspect de l'intelligence qui la rend propre à 'engendrer', à inventer, à produire du nouveau. »<sup>458</sup>.

Il s'agit donc ici d'une manière indirecte d'affirmer l'habileté créatrice de l'entité qui s'exprime. Remarquons d'ailleurs que, dans ces vers, le comparatif de supériorité « mayor », qualifiant « poder », suggère que le comparé, l'*ingenio*, est lui-même un pouvoir. Finalement, c'est tout de même la voix poétique qui se présente comme *ingenio*, puisque, après avoir affirmé, à la première personne du singulier au vers 1, « No he de callar », elle assure, à la troisième personne du singulier « puede hablar el ingenio », rapprochant par là la première et la troisième personnes grammaticales. Ces trois premiers tercets sont donc l'évocation d'une parole rendue possible, mais aussi, en même temps, la présentation de la voix poétique comme fondamentalement *ingeniosa* et le début d'une célébration indirecte d'Olivarès dans le but prétendu d'en obtenir une action politique conforme aux valeurs morales ici défendues. On voit donc combien le mécanisme de la parole est important dans ce début de poème, tant par sa présence dans les vers que par la portée des idées qu'il met en place.

<sup>457</sup> ... c'est-à-dire au règne de Philippe III (1598-1621) et aux *valimientos* de Lerma (1598-1618) et Uceda (1618-1621).

<sup>458</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., pp. 30-31.

L'ensemble des trois tercets suivants relie cette même prise de parole rendue possible et donc la voix poétique qui l'assume ainsi que l'homme politique qui la permet, à la parole divine :

« En otros siglos pudo ser pecado  
severo estudio y la verdad desnuda,  
y romper el silencio el bien hablado.

Pues sepa quien lo niega, y quien lo duda,  
que es lengua la verdad de Dios severo,  
y la lengua de Dios nunca fue muda.

Son la verdad y Dios, Dios verdadero,  
ni eternidad divina los separa,  
ni de los dos alguno fue primero. »

Pour établir un tel lien, le premier tercet met d'abord en place une opposition complexe entre passé et présent. Ici, le passé évoqué n'est pas celui, glorieux, de l'Espagne médiévale, mais un passé à la datation indéfinie et porteur de limitations, dont la voix poétique se réjouit d'être débarrassée par l'avènement d'Olivarès. Ce passé est présenté comme révolu par l'alliance du complément circonstanciel de temps « En otros siglos » et du passé simple « pudo ». Remarquons que cette évocation n'a en fait probablement pas de référent réel : elle sert simplement la célébration du *valimiento* d'Olivarès, en permettant d'imaginer une situation de liberté d'expression poétique moindre avant son accès au pouvoir. L'hypothèse que ce passé est purement fictif trouve sa confirmation dans le sens hypothétique du verbe « poder » (v. 10). Un paradoxe est alors mis en place, dans le cadre d'un passé fictif, entre la notion de péché et les trois sujets du verbe « pudo » au vers 10 : « severo estudio » ; « la verdad desnuda » ; « romper el silencio el bien hablado ». Ces trois éléments alors assimilés à des péchés, tandis qu'ils correspondent aux valeurs défendues dans son présent par la voix poétique. Dans ce paradoxe, la notion de parole apparaît comme à relier aux valeurs défendues par la voix poétique, puisque son évocation dans l'infinitive « romper el silencio el bien hablado » correspond à la fin de l'énumération des trois actions méritoires, considérées comme péchés dans le passé. Précisons que, dans cette infinitive, c'est bien la voix poétique qui se présente elle-même comme « el bien hablado », associant ainsi parler et bien parler, prise de parole et *ingenio*. Quant au paradoxe entre ces notions et celle de péché (v. 10), il a en fait pour fonction d'introduire le parallèle entre prise de parole poétique et parole divine, développé dans les deux tercets suivants.

Commençons par souligner la nature du parallèle entre parole et parole divine : il s'agit d'une équivalence stricte, liée à la nature même, à l'essence de ces deux paroles, comme le montrent les quatre occurrences du verbe « ser » en cinq vers. La parole en général y est

rapprochée de la parole divine, plaçant ainsi la parole poétique tout près aussi de l'expression divine. Dans les vers 14 et 15, le verbe « ser » associe explicitement la parole de Dieu à l'action de parler en général : « es lengua la verdad de Dios » ; « la lengua de Dios nunca fue muda ». Au vers 16, les deux sont même regroupées sous un même troisième nom : « Son la verdad y Dios, Dios verdadero », puisque, en dépit de la virgule, le groupe nominal « Dios verdadero » est à lire comme attribut du double sujet « la verdad y Dios », faute de quoi le tercet n'aurait pas d'attribut du sujet et, donc, pas grand sens<sup>459</sup>. De plus, le chiasme entre « verdad[ero] » et « Dios » contribue encore à rapprocher les deux mots. Enfin, aux vers 17 et 18, toute éventuelle différence entre les deux types de paroles est niée, le vers 18 impliquant pour cela le recours au verbe « ser ». Dieu est ainsi associé à la parole, ce qui n'est pas neuf, mais la parole divine est aussi rapprochée de la parole en général, plaçant ainsi la parole poétique comme très proche de la parole divine. Il est bien certain que le lien entre parole du poète et parole sacrée n'est pas nouveau non plus, dans l'Histoire de la littérature. Cependant, cette association nous semble assez rare chez Quevedo, et, donc, assez neuve ici. Le critique Francisco Vivar souligne cette association entre parole poétique et parole divine : pour lui, ce lien existe bien et il est nouveau chez Quevedo, alors que l'idée de parole associée à l'idée de rappel du passé ne serait pas neuve. Il écrit : « Otra vez [... como en *España defendida*] se encuentran asociados [*sic*] la voz y la memoria, pero ahora Quevedo da un paso más y establece una semejanza entre la voz de Dios y la voz del poeta »<sup>460</sup>. Surtout, on a ici affaire à une évocation de la parole divine dans un texte qui constitue lui-même une parole, poétique quant à elle. L'effet est que ce texte est ainsi placé sous l'autorité de Dieu. De plus, si le texte est validé par cette autorité divine, les personnages et valeurs qu'il célèbre le sont aussi logiquement. Ainsi, associer la parole divine à la parole poétique de ce texte est un moyen d'associer Olivarès, le pouvoir royal et les valeurs du passé à un ordre voulu par Dieu. Remarquons à ce titre le martellement du nom de Dieu, cité quatre fois en trois vers dans les cinquième et sixième tercets :

« Pues sepa quien lo niega, y quien lo duda,  
que es lengua la verdad de Dios severo,  
y la lengua de Dios nunca fue muda.

Son la verdad y Dios, Dios verdadero,

<sup>459</sup> D'autre part, « Son » ne nous semble pas faire référence à un ensemble de sujets antérieurement cités, dont « la verdad y Dios » auraient pu être les attributs, « Dios verdadero » étant alors une apposition à « Dios » et, éventuellement, à « la verdad ». Remarquons aussi le caractère redondant de l'assertion, qui répète non seulement le nom de Dieu mais aussi la référence au caractère véridique qui lui est lié : l'idée est peut-être celle d'une parole divine à ce point sacrée que la vérité qui la caractérise ne saurait être mise en doute, ni présentée autrement que comme une évidence.

<sup>460</sup> Francisco Vivar, *Quevedo y su España imaginada*, op. cit., p. 58.

ni eternidad divina los separa,  
ni de los dos alguno fue primero. »

De plus, la structure des vers tend à souligner de plus en plus ce nom : dans le premier hendécasyllabe, héroïque et donc accentué fortement sur les syllabes métriques 2, 6 et 10, le nom « Dios » n'est pas sous un accent principal. Dans le vers suivant, mélodique, ce mot tombe sous le deuxième accent principal, le premier étant sur « lengua » et le troisième sur « muda » (nié dans ce vers), ce qui souligne l'importance de la parole divine. Enfin, dans le troisième de ces vers, un hendécasyllabe saphique, non seulement le mot « Dios » est sous le troisième accent principal, mais, de plus, il est répété et souligné par la figure chiasmique « verdad y Dios, Dios verdadero ».

À travers ce dernier exemple, nous voyons qu'un autre mot que cet ensemble de trois tercets martèle est le terme « verdad », ainsi que l'adjectif « verdadero » sous différentes formes. Sont ainsi mentionnés « la verdad desnuda » au vers 11 ; « la verdad de Dios » au vers 14 ; « la verdad » et « Dios verdadero » au vers 16 ; « la verdad » au vers 19 ; « verdad » aux vers 20 et 21 ; « verdadera » au vers 22 ; « verdad entera » au vers 24. L'effet est de présenter la parole poétique comme foncièrement juste et vraie, à l'image de la parole divine dont elle se prétend le reflet<sup>461</sup>. Remarquons que l'anaphore de la négation « ni » aux vers 17 et 18 répond à ce même principe de martèlement et de démonstration incontestable. Le ton de cet ensemble de tercets est alors proche de celui du sermon, emphatique et solennel, ce qui est peut-être à considérer comme la référence à un ensemble de valeurs déjà anciennes, à conserver, et liées à la muse Polymnie : celles de la prédication, c'est-à-dire, essentiellement, faire diffuser le message divin. L'importance de la notion de parole dans le texte, visible dans les mécanismes que nous sommes occupée à étudier, trouve alors une raison d'être supplémentaire.

Nous avons annoncé que la question de la parole était aussi évoquée au vers 48, même si elle est surtout présente dans le début de l'*Epístola satírica y censoria*.... Le vers 48 qualifie en effet l'époque idéalisée de l'Espagne médiévale de « edad, si mal hablada, vencedora », dans le contexte suivant :

« La robusta virtud era señora,  
y sola dominaba al pueblo rudo ;

<sup>461</sup> Christopher Maurer, dans son article sur le poème qui nous occupe, ne semble pas en contradiction avec cet avis, puisqu'il écrit, en faisant référence, en note, à la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin I, 16, 7) et à un passage de *La cuna y la sepultura* (p. 83 dans son édition de référence) :

« En los versos 16-22 el poeta versifica un poco de teología escolástica [...] ¿ Para qué incluyó Quevedo estas bachillerías ? Es como si hubiera querido dar a la « Epístola » una base firme, una armazón lógica. Da la impresión de haber probado algo irrefutable. » (Christopher Maurer, « Interpretación de la 'Epístola...' », art. cit., p. 99).

edad, si mal hablada, vencedora. » (vv. 46-48)

Remarquons d'abord que ce vers rappelle, par opposition, le vers 12 « y romper el silencio el bien hablado », où le bien parler était associé aux vertus de la voix poétique :

« En otros siglos pudo ser pecado  
severo estudio y la verdad desnuda,  
y romper el silencio el bien hablado. » (vv. 10-12)

L'importance du bien parler en ce qui concerne la voix poétique n'implique cependant pas, pour autant, une importance absolue de ce savoir faire. Au vers 48, l'Espagne médiévale n'est en effet pas critiquée pour son manque de maîtrise de la parole : ce défaut est évoqué dans une tournure concessive qui lui oppose les victoires guerrières de cette époque. Tout se passe comme si le manque d'habileté oratoire, associé à cette période, était compensé par les capacités militaires. Cette évocation de la mauvaise maîtrise de la parole se fait dans le cadre de la célébration d'une époque idéale où l'Espagne était, d'un point de vue culturel, dans une sorte d'état d'ignorance louable car naturelle. Cette situation correspond aux connotations des adjectifs « robusta » et « rudo », aux vers 46 et 47, qui évoquent comme valeurs la solidité plutôt que le raffinement, la force physique plutôt que la valeur intellectuelle. Au vers 48, la parole est donc présentée à la fois comme faisant défaut, en tant qu'outil maîtrisé, à l'Espagne médiévale, et comme finalement peu souhaitable, moins nécessaire en tous cas que le succès au combat. Soulignons le paradoxe qui surgit alors entre la représentation de la parole comme superflue et le fait que cet outil demeure le seul dont dispose la voix poétique. Encore une fois, rien n'est univoque dans la poésie morale quévédienne et la notion de parole, si elle est célébrée tout au long des six premiers tercets, trouve au vers 48 une dimension particulière qui vient nuancer la façon dont elle était présentée au début du poème.

### 5.3.2-Le sens donné à l'origine des mots

Il semble, enfin, que l'*Epístola satírica y censoria* se caractérise par l'emploi qu'elle fait de certains latinismes, archaïsmes, ainsi que de certains mots d'origine arabe ou désignant des réalités liées à la culture arabe. Dans le cadre de cet usage, les latinismes et archaïsmes sont employés pour évoquer le passé, glorieux et regretté, de l'Espagne, alors que les références au monde arabe sont associées à la critique de la période de domination musulmane sur le pays.

### 5.3.2.1-Archaïsmes

Parmi les latinismes, citons tout d'abord les mots dits savants dont l'évolution, graphique et phonétique, est presque nulle du latin à l'espagnol. Bien sûr, l'existence de tels mots est liée à la nature même de la langue espagnole ; toutefois, leur nombre dans l'*Epístola satírica y censoria* nous semble trop important pour ne pas être significatif. On relève ainsi, aux vers 29 et, les pluriels « urnas », qui vient directement du mot latin « urna, ae », et « aras », qui vient, directement aussi, du latin « ara, ae » : l'autel. Remarquons la proximité des deux mots dans le poème, ainsi que leur forme plurielle commune : ces deux caractéristiques peuvent inviter à les rapprocher, ce qui soulignerait leur origine latine commune. Leur sens, dans le contexte de ces vers, se rapporte à l'évocation du respect sacré pour « les deux Castilles » : ces deux mots sont donc bien liés entre eux. De plus, de manière performative, l'origine latine de ces termes, puisque le passé est ici célébré, est en accord avec le propos du passage. Évoquons aussi la tournure du vers 42 :

« Del tiempo el ocio torpe, y los engaños  
del paso de las horas y del día,  
reputaban los nuestros por extraños. » (vv. 40-42)

L'expression « los nuestros », qui correspond à la forme latine « nostri », désignant également « les nôtres », « nos compatriotes », désigne ici les Espagnols des siècles passés et célébrés. Quant à la forme « asta » du vers 153, elle ne nous semble guère éloignée de l'« hasta, ae » latine, qui désigne la même arme, dont il est dit ici, sur le mode du souhait, la valeur à respecter :

« Ejercite sus fuerzas el mancebo  
en frentes de escuadrones; no en la frente  
del útil bruto l'asta del acebo. »

Ce qui importe, à propos de ces termes, si proches de leurs antécédents latins, c'est qu'ils sont utilisés par la voix poétique pour décrire justement la réalité passée et célébrée de l'Espagne médiévale : il y a donc corrélation entre le propos du texte et la forme employée pour tenir ce discours.

Ce type de références, à la réalité passée à travers des tournures latinisantes, prend une dimension tout particulièrement importante au vers 64, où les femmes espagnoles du passé sont ainsi évoquées : « Todas matronas y ninguna dama ». Au sujet de ce passage, Christopher Maurer parle de « pequeña sección en alabanza a la mujer antigua »<sup>462</sup> : une opposition est en effet exprimée, entre « matrona », connoté positivement par le contexte et « dama », que ce même contexte connote négativement. Les indéfinis « Todas » et

<sup>462</sup> Christopher Maurer, « Interpretación de la 'Epístola...' », art. cit., p. 102.

« ninguna » structurent et complètent cette opposition, qui ne peut cependant être comprise que si le sens du mot « matrona » est relié à son origine latine. En effet, le dictionnaire d'*Autoridades* donne comme définition pour ce terme : « La muger noble y calificada, virtuosa y honrada, que es Madre de familia », et cette définition vient directement du sens du mot latin « matrona, ae » : la femme mariée, qui est aussi le nom donné à Junon. En opposition à la « matrona », la « dama » serait alors la femme de la Cour, comme tend à le laisser penser le vers 65, qui évoque comme critiquable « el halago cortesano ». L'utilisation de la référence au latin sert ici une opposition particulièrement synthétique, dont l'aspect ramassé est lié à la plongée vers l'étymologie que permet l'origine latine évidente du mot « matrona ».

Précisons que la référence étymologique à l'Antiquité peut aussi être celle liée à l'Antiquité grecque, mais que, même dans ce cas, elle passe par la référence au modèle latin. C'est ce qui se passe dans le vers 101, où est évoqué le « carchesio », ou « karchêsion » grec : la coupe à boire le lait ou, comme ici, le vin. Cette référence se fait dans le cadre de l'évocation d'une situation passée satisfaisante, à laquelle appartient l'objet « carchesio », mais subvertie par un changement ainsi évoqué : « mostraron del carchesio a Baco / el camino los brindis mal seguros ». L'objet « carchesio », désigné par un terme faisant directement référence à l'Antiquité, est donc relié à un passé moralement satisfaisant mais révolu, puisqu'il est question de passer du singulier de la coupe à boire à la mention du dieu de l'ivresse Bacchus, à travers le sujet pluriel « los brindis mal seguros »<sup>463</sup>. Remarquons que, ici, la référence à Bacchus implique une idée négative de l'Antiquité, ce qui ne correspond pas vraiment au système de fonctionnement du poème, tel que nous l'avons jusque là mis à jour. En effet, Bacchus a le tort de se laisser pervertir par les « brindis mal seguros », de suivre leur chemin. Cependant, il faut souligner le fait que Bacchus est le dieu romain du vin et de l'ivresse, pas son antécédent grec Dionysos. Ainsi, il y a, dans ce vers 101, rencontre de deux temporalités antiques : d'une part, celle de l'Antiquité grecque, liée au « carchesio », plus ancienne que l'Antiquité romaine et reliée à une situation moralement cautionnée par la voix poétique et, d'autre part, la temporalité de l'Antiquité romaine, plus récente, liée au nom « Baco » et à la proximité d'une période de déchéance.

<sup>463</sup> Christopher Maurer rattache ces « brindis » aux « proverbiales brindis de los tudescos », réputés, selon lui, pour causer la goutte (Christopher Maurer, « Interpretación de la 'Epístola...' », art. cit., p. 102). Cependant, le mot « brindis » est cité au vers 102 alors que les « tudescos » ne sont mentionnés que deux strophes plus loin : vu, en plus, ce qui a été dit de la relative indépendance des tercets de « tercera rima » entre eux, il ne nous semble pas que la référence à l'altérité géographique soit très importante ici.

Nous avons également évoqué l'utilisation d'archaïsmes, en accord avec la célébration des valeurs du passé. C'est ce qui fonctionne aux vers 91 et 145, où le terme « infanzón » est employé :

« Del mayor infanzón de aquella pura  
república de grandes hombres, era  
una vaca sustento y armadura. » (vv. 91-93)

« ¡Qué cosa es ver un infanzón de España  
abreviado en la silla de la jineta,  
y gastar un caballo en una caña ! » (vv. 145-147)

Dans les deux cas, le mot est relié à un contexte qui le présente comme la mention d'un type de personnes admirables d'un point de vue moral. En effet, le propos de la première mention de ce terme est de souligner les qualités d'humilité et d'économie de ce type social, dont chaque individu sait se satisfaire d'une seule bête, une vache qui plus est, ce qui correspond à une image de la simplicité. D'une manière comparable, le vers 145 associe le type social de l'*infanzón* à une certaine grandeur, dont il est affirmé qu'elle est en train de se perdre, ce qui prouve bien que la situation de départ est celle de la grandeur morale. De plus, dans son *Libro de los estados*, don Juan Manuel définit ainsi les « infançones » :

« son cavalleros que de luengo tiempo por sus buenas obras fiziéron[les] los señores más bien et más onra que a los otros sus eguales, et por esto fueron más ricos et más onrados que los otros cavalleros. Et los que son de [l]os dichos infanzones derechamente son de solares çiertos [...]. Et éste es el postremer estado que ha entre los fijos dalgo, et es la mayor onra a que omne fijo dalgo puede [l]legar. »<sup>464</sup>

Il est donc clair que l'*infanzón* est, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, l'incarnation même du noble idéal. Or, le dictionnaire d'*Autoridades*, comme celui de Covarrubias, soulignent davantage l'aspect archaïque de l'usage de ce mot que le fait qu'il désigne le sommet de la noblesse. On peut, en effet, lire dans le dictionnaire d'*Autoridades* comme définition de « infanzón » : «Caballero noble de sangre, hidalgo ò señor de vassallos. Es voz antigua. Oy es título que se conserva en Aragón.». De même, le dictionnaire de Covarrubias insiste sur la dimension archaïsante de l'utilisation de ce mot : «Término antiguo y vocablo que aora no se usa ; vale tanto como cavallero noble...». Au XVII<sup>e</sup> siècle, donc, le mot « infanzón » a perdu une partie de son sens : s'il continue à désigner un noble, l'idée que cette noblesse est la plus haute qu'un « caballero » puisse atteindre a disparu. Cependant, en plaçant ce terme dans un contexte particulièrement laudatif, la voix poétique quévédienne revient au sens premier du mot, lui redonne de son importance. De plus, un tel usage, au XVII<sup>e</sup> siècle, est perçu comme un archaïsme, ce que montre surtout la définition du dictionnaire de Covarrubias, antérieur à *Autoridades*. Encore une fois, la modalité d'expression, qui consiste ici à utiliser un mot qui

<sup>464</sup> Don Juan Manuel, *El Libro de los estados*, edición de Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, pp. 268-269.



ne s'emploie plus, coïncide parfaitement avec le propos du poème : la célébration d'une époque passée.

De ce point de vue, l'utilisation de la forme archaïque « fembras » est également intéressante à citer :

« Estaban las hazañas mal vestidas,  
y aún no se hartaba de buriel y lana  
la vanidad de fembras presumidas. » (vv. 121-123)

Ce mot est qualifié par l'adjectif « presumidas », dont la valeur est péjorative. Cependant, le vers précédent nie le caractère en question, ce qui exprime l'idée que les femmes d'alors accordaient finalement moins d'importance aux apparences que les femmes du XVII<sup>e</sup> siècle, se contentant de bure et de laine. Le terme « fembras » renvoie donc à deux réalités distinctes : celle des femmes d'une époque regrettée, aux goûts vestimentaires loués pour leur simplicité, et celle des femmes en général, dont un des travers est, pour la voix poétique quévédienne, d'accorder une importance démesurée aux apparences. Ici, l'utilisation de la tournure archaïque nous semble aller dans le sens d'une nuance apportée à la représentation traditionnelle des femmes dans le corpus moral quévédien : si les « mujeres », voire les « hembras », sont source de tous les maux, les « fembras », grâce au lien que crée cette appellation avec le passé, peuvent être décrites comme moralement louables.

#### 5.3.2.2-Mots d'origine arabe

Si l'archaïsme est ainsi lié à la célébration d'une époque passée, un autre type de mots est lié à la critique d'une période différente dans l'histoire espagnole. Cette période se situe également dans un passé déjà assez éloigné pour la voix poétique, mais elle constitue le premier point d'inflexion vers la déchéance dans l'histoire d'Espagne, du point de vue de la voix poétique, avant même la découverte de l'Amérique : il s'agit de l'époque de la domination musulmane. L'emploi du terme « alhajas », au vers 120, illustre l'association de la culture arabe à un luxe moralement critiquable. Le terme désigne l'élément d'ornementation vestimentaire, le bijou, la chose de valeur, et il est opposé dans le vers à « pieles solas ». En effet, la relative « las que fueron pieles solas » est le sujet dont « alhajas » est fait attribut, par l'intermédiaire du verbe « quedaron » (v. 118). Il y a donc opposition entre, d'une part, l'apparence vestimentaire simple des tout premiers Espagnols et, d'autre part, l'excès d'ornements dans l'habillement de ceux qui leur ont succédé. Or, le terme « alhajas » vient précisément d'un mot arabo-espagnol, « aháğa », lui-même issu de l'arabe classique

« hāḡah » : l'élément critiqué est donc associé, par son signifiant, à la culture, également rejetée, qui est censée l'avoir importé en Espagne.

D'une manière comparable, d'autres mots sont associés à l'époque musulmane de l'Espagne pour la critiquer : il s'agit des termes « jineta » et « marlota ». Le mot « jineta » est employé aux vers 146 et 163 ; il désigne, d'après le dictionnaire d'*Autoridades*, « Cierta modo de andar acaballo recogidas las piernas en los estribos, al modo de los Africanos. ». Cependant, la voix poétique quévédienne nuance l'origine africaine de cette manière de monter à cheval en une origine arabe : le vers 163 est en effet le suivant : « Jineta y cañas son contagio moro ». On a donc affaire à l'assimilation d'une attitude corporelle à une origine ethnique, dans le cadre de la critique de cette dernière, puisque les termes « abreviado » (v. 146) et « contagio » (v. 163) sont clairement péjoratifs. Dans ces deux cas, la critique de la période de domination musulmane de l'Espagne ne passe pas par l'étymologie mais par la référence directe à des réalités culturelles. C'est également ce qui se passe au vers 196, où la « marlota » est opposée à la « coraza », dans le cadre du souhait suivant de la voix poétique : « Suceda a la marlota la coraza ». Or, la « marlota » est, comme le précise Blecha<sup>465</sup> une « Vestidura morisca [...] », alors que la « coraza » est une armure d'origine vraisemblablement européenne. Remarquons que, dans ce cas encore, l'étymologie vient appuyer l'opposition entre réalité arabe dénigrée et objet européen célébré, puisque le terme « marlota » vient de l'arabo-espagnol « mallūṭa », terme lui-même issu de l'arabe classique « mallūṭah ». Cependant, ce dernier mot aurait lui-même une origine grecque, ce qui rend l'argument étymologique finalement peu exploitable ici. Quoi qu'il en soit, dans ce vers 196, le signifié seul du terme « marlota » suffit à le relier à la culture arabe, puisqu'il désigne un vêtement à cette mode. Dans le cas du terme « alhajas » au contraire, la réalité évoquée par le mot n'est pas, dans son acception générale et directe, liée à la culture arabe, d'où l'intérêt d'une explication de ce terme par le recours à l'étymologie.

Un autre nom, qui n'est pas un nom commun mais un nom propre, attire notre attention : le prénom Musa, dans les vers 82 à 84, où, après avoir évoqué les emprunts contractés par l'Espagne auprès des banquiers ligures<sup>466</sup>, Quevedo écrit :

<sup>465</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa...*, op. cit..

<sup>466</sup> De ces vers (79 à 81), nous pensons qu'ils signifient que l'Espagne du passé a préféré faire la guerre aux musulmans (« los turbantes ») plutôt qu'amasser facilement de l'argent (« los ceros ») en l'empruntant aux banquiers génois :

« Y España, con legítimos dineros,  
no mendigando el crédito a Liguria,  
más quiso los turbantes que los ceros. »

Cependant, nous ne voyons pas pourquoi ces deux actions sont présentées comme deux alternatives, parmi lesquelles l'une excluerait l'autre.

« Menos fuera la pérdida y la injuria,  
si se volvieran Muzas los asientos ;  
que esta usura es peor que aquella furia. »

L'idée serait donc que, de même que combattre les musulmans était un moindre mal comparé à l'erreur de contracter une dette auprès des Génois, le retour des « Muzas » serait préférable à la situation actuelle de soumission de l'Espagne à une dette (« esta usura »). Ce retour est exprimé par l'image de la transformation des rapports financiers entre l'Espagne et ses banquiers (« los asientos ») en « Muzas ». Le dictionnaire d'*Autoridades* donne en effet la définition suivante pour une des entrées de « asiento » :

« Vale también contrato, ù obligacion de alguna cosa : como el asiento de negros, el asiento del tabaco [...] Quev. *Sueñ.* 'Llegaron tres ò quatro extrangéros ricos pidiendo asiento, y dixo un Ministro piensan ganar en ellos ?' »

Ce sens de « asientos » comme « traite », « rapport de commerce », « relation économique », voire, « entradas en los libros de cuentas italianos »<sup>467</sup>, nous semble fonctionner dans le contexte de ces vers, et trouver une justification renforcée dans le fait que Quevedo emploie ailleurs ce mot, dans les *Sueños*, pour en tirer un jeu de mots aussi (sur « tomar asiento », prendre un siège, dans ce cas, et « pedir asiento », demander l'établissement d'un accord commercial ou demander un siège). L'idée est donc, pour le poème qui nous occupe, que les accords entre l'Espagne et ses banquiers feraient mieux de ne pas exister, même si, pour cela, ils devaient être substitués par des « Muzas ». La question est alors, bien sûr, de savoir qui sont ces « Muzas », préférables à la soumission économique de l'Espagne à Gênes. Historiquement, il peut s'agir de trois chefs arabes dont la caractéristique commune est d'avoir conquis ou gouverné la péninsule ibérique, entre le tout début du VIII<sup>e</sup> siècle et le IX<sup>e</sup><sup>468</sup>. Ce qui nous intéresse, d'abord, est le fait qu'un prénom arabe soit utilisé, presque par antonomase, pour désigner l'ennemi à craindre. Bien sûr, dans le cadre de la surenchère exprimée dans ces vers, les banquiers génois sont représentés comme plus redoutables encore que les « Muzas », mais il s'agit là d'une figure de style, d'une exagération, qui implique que les « Muzas » soient déjà ressentis comme à redouter. La forme plurielle de ce prénom est aussi remarquable : non seulement elle permet la référence à plusieurs personnages historiques portant ce nom, mais, aussi, elle donne l'impression d'une multiplication de la menace, qui prend la forme de plusieurs ennemis potentiels. Le prénom Musa est donc

<sup>467</sup> Christopher Maurer, « Interpretación de la 'Epístola...' », art. cit., p. 106.

<sup>468</sup> Musa ibn Nusair (646-716), appelé traditionnellement Muza en espagnol, était probablement un militaire yéménite, général des Ommeyyades, qui, à la fin de sa vie, participa à la conquête de la péninsule ibérique. Musa ibn Fortún (avant 740-801 ou 802), aussi nommé Muza I, fit partie des militaires qui soumièrent Saragosse en 722 et fut gouverneur dans la région de cette ville. Musa ibn Musa (800 ou 801-862), aussi désigné comme Muza II, fils de Muza I, fut un soutien irrégulier au pouvoir musulman en place, raison pour laquelle nous pensons que, si c'est en partie à lui que la voix poétique quévédienne fait allusion, c'est en tant qu'image du traître.

transformé, puisqu'il est mis au pluriel, mais aussi par son adaptation à l'espagnol en « Muza », ce qui évite à la voix poétique d'utiliser un terme strictement calqué de la langue arabe, ce qui pourrait être incohérent avec le rejet de la culture qui lui est associée. Ainsi, de même que d'une manière plus générale, l'*Epístola satírica y censoria*... présente donc des mécanismes d'expression particuliers, qui viennent compléter les plus récurrents de la poésie morale quévédienne, pour servir le propos édifiant du texte.

La cohérence de ce long poème est en effet remarquable, tant au niveau de son propos général que dans la récurrence des mécanismes employés. Que certains lui soient propres alors que d'autres apparaissent également dans tout le corpus, cela tient à la nécessaire variété, introduite dans la poésie morale quévédienne pour servir son bon fonctionnement, c'est-à-dire éviter la monotonie et la rendre ainsi mieux apte à plaire et à convaincre. D'une manière plus générale, c'est bien là le propos de ce corpus : séduire dans le but de persuader qu'il faut adopter une conduite plus en adéquation avec l'idéal catholique, teinté, chez Quevedo, de néo-stoïcisme. L'ensemble de cette poésie morale, à travers les différents mécanismes que nous avons successivement étudiés, sert donc cette visée. Cependant, si le propos de notre première partie a été de montrer comment elle sert ce but, il importe de mieux comprendre désormais l'identité de ceux à qui elle prétend s'adresser : nous étudierons donc maintenant l'identité de l'allocutaire, la façon dont il est désigné, mais nous verrons aussi qu'il n'est pas seulement la deuxième personne grammaticale du texte poétique et qu'il n'est même pas toujours identifiable à une personne ou à un personnage particulier. D'une façon plus générale, nous allons maintenant définir et analyser dans une deuxième partie les notions d'altérité et d'étrangeté dans la poésie morale quévédienne, en étudiant la façon dont l'Autre est nommé, la manière dont il est représenté, les implications de sa mention sur l'écriture et son lien avec l'individualité du sujet poétique.

DEUXIÈME PARTIE :  
ALTÉRITÉ ET ÉTRANGÉTÉ DANS LA  
POÉSIE MORALE DE QUEVEDO

Nous avons vu, dans la première partie, comment fonctionne la poésie morale quévédienne : c'est un système dont le but prétendu est de convaincre un ensemble d'allocutaires, premiers ou secondaires, de suivre une conduite morale considérée comme bonne, mais qui a aussi une visée plus strictement esthétique et qui, pour atteindre ces deux objectifs, met en place différents mécanismes : l'*escarmiento*, l'appel à la vision, les métaphores et les pointes conceptistes. Ces mécanismes, que nous avons étudiés successivement, n'ont de sens que dans la mesure où ils sont mis en œuvre pour les allocutaires des textes, car tous convoquent la présence d'une seconde entité dans le schéma de la communication : l'*escarmiento* présuppose l'existence d'un Autre à observer et critiquer, la vision implique naturellement une telle présence aussi, enfin, les métaphores et les pointes conceptistes font partie d'un arsenal rhétorique dont la cible est un Autre à convaincre. Par ailleurs, le propos général de la poésie morale quévédienne donne également une place importante à la figure de l'Autre : les poèmes moraux, en effet, prennent souvent des exemples ou des contre-exemples, faisant ainsi allusion à des personnages autres que le sujet poétique et ses allocutaires. De l'altérité, on passe même ponctuellement à l'étrangeté, notamment quand le comportement moral de l'Autre est rejeté comme barbare, comme non conforme aux exigences du sujet poétique. Il nous importe donc de comprendre comment la poésie morale quévédienne introduit et manie la notion d'altérité et celle, plus extrême, d'étrangeté. Précisons que nous considérons que l'altérité est, dans le contexte qui nous occupe, le caractère de tout ce qui est extérieur à la voix poétique ou à ce qu'elle présente comme relié à elle. Est ainsi autre, d'abord, tout ce qui, grammaticalement, n'appartient pas au domaine de la première personne de la voix poétique, mais aussi ce qui ne fait pas partie de l'espace espagnol péninsulaire, aussi bien les peuples qui lui sont étrangers que leurs coutumes et les zones géographiques qu'ils occupent. Est également autre tout ce qui, idéologiquement, s'oppose à la morale défendue dans ce corpus, toute entorse à ce bon comportement. Quant à l'étrangeté, c'est le caractère de ce qui est évoqué comme plus lointain encore que l'Autre : ce qui est montré comme résolument effrayant, comme complètement aux antipodes des conduites morales admises ou des sphères de la connaissance de la voix poétique (comme la mort, par exemple). Plus simplement, nous verrons aussi que l'altérité est le caractère de ce qui est qualifié de « otro », de même que l'étrangeté est ce qui définit les éléments dits « extraños », « peregrinos » (dans certains cas), « bárbaros »... dans les poèmes moraux de Quevedo. Nous nous proposons, dans cette partie, d'étudier le rapport de la voix poétique à cet Autre, sous ses différentes formes. Pour cela, nous commencerons par observer le caractère fondamental du lien entre ce concept d'altérité et la poésie, morale

en particulier, analysant les raisons pour lesquelles la présence de l'Autre est nécessaire au fonctionnement de cette poésie. Nous verrons, dans un premier chapitre, l'altérité sous ses différentes formes : celle de l'allocutaire, celle de l'objet dont il est question dans le poème, et celle du locuteur, soulignant chaque fois ce que cette présence et ce rapport à l'Autre impliquent sur le plan de l'écriture poétique. Nous analyserons également les paradoxes liés à l'altérité, en observant comment ils contribuent à la complexité de la poésie morale québécoise. Ensuite, dans le chapitre 2, nous nous intéresserons à l'identité de l'Autre : comment cette identité est-elle construite par la voix poétique ? quelle est l'importance du personnage qui le représente ? quelle est celle de son nom ? comment le lexique souligne-t-il son altérité ? comment va-t-il jusqu'à introduire la notion d'étrangeté ? (et comment distinguer ces deux notions ?) Dans le chapitre 3, nous étudierons les différentes implications de la présence de l'Autre sur l'identité de la voix poétique et sur le contenu du discours. Enfin, nous nous interrogerons, dans un quatrième et dernier chapitre, sur l'éventuelle possibilité d'une (ré)conciliation de cette altérité avec une certaine individualité, mettant donc en jeu deux entités, mais qui peuvent être le résultat de la division d'un seul individu.

CHAPITRE 1 :  
ALTÉRITÉ ET COMMUNICATION POÉTIQUE :  
L'INDISPENSABLE ALTÉRITÉ



Toute écriture poétique, avant le XX<sup>e</sup> siècle du moins, implique d'être prétendument destinée à un allocutaire : un public à divertir, une femme à séduire, des personnes à mettre en garde. Cet allocutaire n'existe, le plus souvent, que dans la fiction littéraire, mais c'est cette réalité textuelle qui nous intéresse, plus que la réalité historique ou biographique. En outre, qu'il y ait, ou non, un allocutaire directement évoqué par le poème et quel que soit son statut, il existe toujours un allocutaire second et réel sur un plan autre que textuel : celui que nous avons défini plus haut comme allocutaire secondaire : le lecteur du poème. Cependant, dans la poésie morale en particulier, l'existence d'un allocutaire premier est le plus souvent indispensable (même si nous chercherons plus loin à nuancer cette apparente constante), dans la mesure où le but prétendu de ce type de textes est l'édification morale d'un groupe humain, allocutaire constant des textes. Pour atteindre ce but général, il faut en effet viser l'édification morale d'une personne ou d'un groupe social en particulier. Dans le cas qui nous occupe, alors que nous sommes l'allocutaire ultime du poème, c'est également un autre allocutaire secondaire qui nous importe : le lecteur contemporain de Quevedo, parfois interpellé à travers des discours adressés à un personnage en particulier. La poésie morale quévédienne propose donc trois séries potentielles d'allocutaires : l'allocutaire premier, explicitement évoqué dans le poème, mais aussi celui que constitue plus généralement la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle et, bien sûr, tout lecteur postérieur à cette époque. Nous serons aussi amenée à étudier la question de l'altérité de ce dont parle la voix poétique (c'est-à-dire de l'objet du discours) et celle de cette voix elle-même (c'est-à-dire du locuteur), mais nous le ferons après avoir analysé la situation d'altérité propre à l'allocutaire du discours poétique.

### 1.1-L'altérité de l'allocutaire

Dans l'étude de l'altérité dans le corpus moral quévédien, celle de l'allocutaire occupe la première place. Il est, en effet, d'abord question de s'adresser à l'Autre et il nous importe de voir dans quelles conditions. L'allocutaire des poèmes moraux de Quevedo, le plus souvent, est l'Autre à qui l'on s'adresse en prétendant prévenir ses erreurs, décrites comme commises par d'autres personnages, dans le but de présenter un idéal de conduite morale. Mais cet Autre peut également être l'objet d'un tel discours, c'est-à-dire commettre lui-même des fautes, qui justifient la critique menée dans le texte. Enfin, l'allocutaire des poèmes moraux quévédiens est parfois un objet allégorique, auquel la voix poétique s'adresse pour permettre aux allocutaires seconds de tirer une leçon de ce qu'il représente.

### 1.1.1-L'allocutaire mis en garde contre sa propension à l'erreur

Le cas le plus général est celui où la voix poétique s'adresse à un « tú », qui constitue l'autre du poème, l'individu particulier à protéger contre l'erreur morale, dans le cadre de la fiction poétique, représentant d'une société tout entière qui est l'objet secondaire de la tentative d'édification morale. C'est, par exemple, ce qui a lieu dans le sonnet « ¿Ves con el oro, áspero y pesado »<sup>469</sup> :

« ¿Ves con el oro, áspero y pesado  
del poderoso Licas el vestido ?  
¿Ves el sol por sus dedos repartido,  
y en círculos su fuego encarcelado ?

¿Ves de inmortales cedros fabricado  
techo ? ¿Ves en los jaspes detenido  
el peso del palacio, ennoblecido  
con las telas que a Tiro han desangrado ?

Pues no lo admires, y alta invidia guarda  
para quien de lo poco, humildemente,  
no deseando más, hace tesoro.

No creas fácil vanidad gallarda:  
que con el resplandor y el lustre miente  
pálida sed hidrópica del oro. »

La voix poétique s'adresse, dès le premier mot, à une deuxième personne grammaticale représentée comme fondamentalement distincte de la voix poétique, puisque c'est cette dernière qui détient la vérité et peut, à ce titre, prodiguer des conseils à l'Autre, à travers les impératifs des tercets. Or, l'interrogation « ¿ Ves ? », qui constitue cette adresse première à l'allocutaire, est répété quatre fois, dont trois en anaphore et deux fois en début de strophe, dans les quatrains. De même, dans « Tú ya, ¡oh ministro !, afirma tu cuidado », dans « Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña », dans « ¿ Puedes tú ser mayor ? ¿ Puede tu vuelo [ ? ] », dans « ¡ Oh tú, que, inadvertido, peregrinas [ ! ] » et dans « ¡ Oh tú, del cielo para mí venida [ ! ] »<sup>470</sup>, le pronom personnel « tú », ponctuellement associé à l'adjectif possessif « tu », souligne dès le premier vers la présence de la deuxième personne du singulier. Dans d'autres poèmes, la deuxième personne du singulier est simplement mentionnée, pas particulièrement soulignée. Surtout, l'allocutaire du poème n'est ni toujours unique ni toujours nommé à travers la deuxième personne du singulier.

Dans la *silva* *A los huesos de un rey...*<sup>471</sup>, les allocutaires sont au nombre de trois : l'allocutaire des vers 1 à 12 et 45 à 94 est une deuxième personne du pluriel, celui des vers 13

<sup>469</sup> BL 88 / R 61.

<sup>470</sup> Respectivement BL 48 / R 8 ; BL 60 / R 21 ; BL 111 / R 88 ; BL 12 et BL 143.

<sup>471</sup> Numérotée 142 par Blecua.

à 22 et 95 et 96 est une deuxième personne du singulier, enfin, celui des vers 23 à 44 est toujours une deuxième personne du singulier mais désigne la mort :

« Estas que veis aquí pobres y oscuras  
ruinas desconocidas » (vv. 1-2)

« sentidos y potencias habitaron  
la cavidad que ves sola y desierta » (vv. 15-16)

« ¡Oh muerte, cuánto mengua en tu medida  
la gloria mentirosa de la vida !  
[...]  
Tú confiesas, severa, solamente  
cuánto los reyes son, cuánto la gente.  
No hay grandeza, hermosura, fuerza o arte  
que se atreva a engañarte.  
Mira esta majestad, que persuadida  
tuvo a la eternidad la breve vida,  
cómo aquí, en tu presencia,  
hace de su confesión la penitencia.  
Muere en ti todo cuanto se recibe,  
y solamente en ti la verdad vive:  
[...] » (vv. 24-25 et 29-38)

« Mirad aquí el terror a quien sirvieron:  
respetó el mundo necio  
lo que cubre la tierra con desprecio.  
Ved el rincón estrecho que vivía  
la alma en prisión oscura, y de la muerte  
la piedad, si se advierte,  
pues es merced la libertad que envía.  
Id, pues, hombres mortales;  
id, y dejaos llevar de la grandeza;  
y émulos a los tronos celestiales,  
vuestra naturaleza  
desconoced, dad crédito al tesoro,  
fundad vuestras soberbias en el oro;  
[...] » (vv. 45-57)

« Reina en ti propio, tú que reinar quieres,  
pues provincia mayor que el mundo eres. » (vv. 95-96)

Dans ce texte, la deuxième personne du singulier, quand elle désigne la mort, constitue le degré le plus extrême de l'altérité, sans que cela gêne pour autant la communication poétique fictionnelle, puisque la voix poétique emploie la deuxième personne du singulier pour s'adresser à la mort. L'utilisation de cette personne grammaticale traduit une certaine proximité entre la voix poétique et cet allocutaire particulier. Cependant, il est bien question de la mort et elle représente ce qui échappe le plus à la connaissance des hommes. Un paradoxe surgit alors entre l'étrangeté que constitue la mort dans la poésie morale quévédienne<sup>472</sup> et le fait de la désigner par l'allocutif « tú », qui implique la proximité. Nous pensons que cette situation est due au fait que, dans ces vers, la voix poétique adresse à la

<sup>472</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie (cf. notamment paragraphe 1.1).

mort des paroles qui traduisent son admiration pour elle, qui reconnaissent sa grandeur, ce qui fait s'apparenter le texte à une prière où le croyant célébrerait la puissance de son dieu. Ici, outre le vocatif initial, c'est le vocabulaire qui inscrit les vers 24 et 25 puis 29 à 38 dans le cadre de la prière : les mots « grandeza, hermosura, fuerza o arte », « majestad », « eternidad », « todo cuanto se recibe » désignent des biens de grand prix, dont il est dit qu'ils sont inférieurs à la mort, ce qui célèbre sa puissance. Surtout, la répétition des indices de deuxième personne débouche sur le chiasme final « Muere en ti todo cuanto se recibe / y solamente en ti la verdad vive » et ce chiasme place la mort au centre même de la dualité vie/mort, soulignant ainsi sa grandeur. Les structures plus traditionnelles de la prière sont aussi présentes : la répétition, avec « cuánto » au vers 30, l'impératif, avec « Mira » au vers 33, rejoignant la logique d'un tutoiement de la mort ainsi divinisée.

Quand elle désigne l'allocutaire humain, la deuxième personne du singulier s'oppose d'une manière particulièrement radicale à la deuxième personne du pluriel : elle désigne l'allocutaire à mettre en garde contre les erreurs qu'il ne doit pas commettre, alors que la deuxième du pluriel s'adresse aux « hombres mortales » déjà coupables de nombreuses fautes morales. C'est à eux que commence par s'adresser la voix poétique (vv. 1-2), avant de passer à la seconde personne du singulier (vv. 15-16). Cette même personne grammaticale sert ensuite à désigner la mort (vv. 24-25 et 29-38), avant de laisser à nouveau place à la deuxième personne du pluriel. Dans le déroulement du texte, la deuxième personne du singulier qui désigne l'Autre à mettre en garde est donc bien opposée à la deuxième personne du pluriel, puisqu'une deuxième personne du singulier particulière, celle qui désigne la mort, les sépare. À la fin du texte, lors du dernier conseil, c'est la deuxième personne du singulier, désignant l'Autre à mettre en garde, qui revient, ce qui est logique : la voix poétique a commencé par faire appel à l'attention de la deuxième personne du pluriel mais, comme elle représente des êtres déjà marqués par le péché et seulement dignes d'y demeurer (vv. 52-57), il est cohérent que les conseils finaux soient réservés à la seule deuxième personne susceptible de se sauver du péché. Elle est présente aux vers 95 et 96 et sa mention a été préparée par les vers 15 et 16. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si la même personne grammaticale désigne l'allocutaire objet de conseils et la mort : ce sont les deux allocutaires du texte qui méritent le plus d'attention. Le troisième allocutaire ne peut prétendre qu'au statut de contre-exemple, dans le but de l'édification morale. Précisons que cette deuxième personne du pluriel fait référence à un allocutaire qui est aussi objet du discours et qui se trouve dans l'erreur morale, et que nous allons revenir plus loin sur ce cas. Ici, l'effet de la multiplication des allocutaires, outre qu'elle structure le discours et le rend donc plus efficace, est qu'elle représente, par contraste,

les « huesos de un rey » comme particulièrement isolés, ce qui est justement le propos du texte.

D'une manière comparable, dans *El escarmiento*<sup>473</sup>, l'allocutaire de tout le poème est « tú » (v. 1 : « ¡Oh tú, ... »), alors que celui des vers 47 et 48 est « vosotros » :

« Fue tiempo que me vió quien hoy me llora  
burlar de la verdad y de escarmiento  
y ya, quíerele Dios, llegó la hora  
que debo mi discurso a mi tormento.  
Ved cómo y cuán en breve el gusto acaba,  
pues suspira por mí quien me envidiaba. » (vv. 43-48)

Dans ce cas, l'effet est une mise à distance du personnage de l'Autre, dont l'identité est brouillée au point que l'on ne sache même pas s'il s'agit d'un personnage pluriel ou singulier. Cet effet de flou est obtenu par la multiplication des personnes grammaticales, la troisième du singulier apparaissant pour la première fois au vers 43. Le recours à ce type de variations sur le nombre serait alors un moyen d'accentuer l'altérité de l'allocutaire, de le faire pencher vers l'étrangeté.

Dans un cas, cependant, le passage du « tú » au « vosotros » s'explique de manière différente : dans le *Sermón estoico de censura moral*...<sup>474</sup>, l'allocutaire principal du poème est cette forme du singulier, qui sert à s'adresser à Clitus, alors que les allocutaires des vers 1 à 11 et 364 à 372 sont deux formes plurielles :

« ¡Oh corvas almas, oh facinorosos  
espíritus furiosos !  
¡Oh varios pensamientos insolentes,  
deseos delincuentes,  
cargados sí, mas nunca satisfechos;  
alguna vez cansados  
ninguna arrepentidos,  
en la copia crecidos,  
y en la necesidad desesperados !  
De vuestra vanidad, de vuestro vuelo,  
¿Qué abismo está ignorado ? » (vv. 1-11)

« Tú, Clito, entretenida, mas no llena,  
honesta vida gastarás contigo;  
que no teme la invidia por testigo,  
con pobreza decente, fácil cena.  
Más flaco estarás, ¡oh Clito!  
[...] » (vv. 38-42)

« Id, pues, grandes señores,  
a ser rumor del mundo;  
y comprando la guerra,  
fatigad la paciencia de la tierra,  
provocad la impaciencia de los mares  
con desatinos nuevos,

<sup>473</sup> BL 12.

<sup>474</sup> BL 145 / R 111.

sólo por emular locos mancebos;  
 y a costa de prolija desventura,  
 será la aclamación de su locura.  
Clito, quien no pretende levantarse  
 puede arrastrar, mas no precipitarse. » (vv. 364-374)

Ces deux formes plurielles se rapportent à deux groupes différents : dans les premiers vers, les allocutaires sont les désirs coupables des hommes, que la voix poétique critique, alors que les allocutaires des vers 364 à 372 sont des êtres vivants autres que le sujet poétique, désignés comme de « grandes señoras » (v. 364), et opposés à Clito, cité immédiatement après eux. La distinction entre les deux types de deuxième personne du pluriel, la première étant plus abstraite que la deuxième, est favorisée par la mention de la deuxième personne du singulier entre les deux. Toutefois, cette distinction n'est qu'une étape dans le déroulement du poème : il s'agit en fait d'un même groupe, présenté d'abord comme un ensemble immatériel d'âmes (vv. 1-11) et décrit ensuite comme un groupe constitué d'individus identifiables (vv. 364-374). Les « corvas almas » sont celles de l'ensemble des êtres humains, dont on comprend plus loin que font partie les « grandes señoras », tellement occupés par la recherche des richesses matérielles en ce monde que leur attitude physique s'en trouve modifiée : ils sont courbés vers le sol, comme permet de le comprendre la note de González de Salas en renvoyant à l'expression « curvae animae », du vers 61 de la satire II de Perse : « O curvae in terris animae et caelestium inanes. »<sup>475</sup>. L'effet produit dans ce *Sermón estoico de censura moral* est la création de deux groupes d'allocutaires, et donc de deux degrés d'altérité correspondant à deux degrés d'erreur morale. Le groupe principal est constitué par le seul « tú » qui, sans être dans l'erreur, est la proie d'un doute moral et dont la voix poétique se présente comme suffisamment proche pour entreprendre son édification morale. Quant au groupe secondaire, il est constitué par les deux allocutaires pluriels, convoqués par une troisième personne et définis par une altérité plus grande que celle du « tú » par rapport à la voix poétique, puisque cette dernière ne prétend pas les faire sortir de leur erreur morale, alors qu'elle prodigue à Clito des conseils en ce sens. Le traitement de l'altérité est donc ici marqué par une variété dont nous verrons tout au long de ce travail qu'elle est caractéristique de la poésie morale quévédienne.

### 1.1.2-L'allocutaire objet du discours : toujours dans l'erreur ?

Du cas particulier où l'allocutaire principal du discours est à la fois son objet, il peut sembler logique de penser qu'il implique une critique de l'allocutaire en question. Certes, si la

<sup>475</sup> « Ô âmes courbées sur la terre et vides de pensées célestes » (Perse, *op. cit.*, p. 26).

voix poétique évoque un personnage pour permettre l'édification morale de la société de son temps, ce personnage pourrait aussi bien être un exemple qu'un contre-exemple. Cependant, dans la mesure où ce personnage est également l'allocutaire du texte poétique, qui vise à le corriger, il est logique que le cas le plus courant soit celui d'un allocutaire au comportement moral critiquable. C'est ce qui se passe dans les *silvas* *La soberbia*<sup>476</sup> et *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*<sup>477</sup>. Dans ces deux textes, l'ignorance de l'allocutaire, objet du discours, est explicitement citée, notamment dans *La soberbia* :

« Vosotros, ambiciosos pretensesores,  
vulgo de la ignorancia y del engaño,  
sedientes de la muerte todo el año,  
polvo, ruido y afán de los señores,

¿con qué esperanza ciega y porfiada  
no dais crédito a tantos escarmientos ? » (vv. 53-58)

Dans la même phrase, l'allocutaire du poème est directement cité, en tout début de vers, puis décrit, par deux appositions, parmi lesquelles la seconde le définit comme ignorant. Le reste de ces vers évoque aussi l'erreur morale, notamment à travers les termes « ambiciosos pretensesores », « afán » et « esperanza ciega y porfiada ». Au sujet du terme « pretensesores »<sup>478</sup>, précisons qu'il évoque les hommes coupables de « soberbia », qui veulent « medrar », c'est-à-dire gravir l'échelle sociale, voire, plus particulièrement, « medrar en la Corte », c'est-à-dire accéder à des postes importants à la Cour. Dans la *silva* *Exhortación a una nave nueva*..., un objet, le navire, a le statut d'allocutaire. Tout fonctionne alors sur le plan métaphorique, l'esquif représentant l'ambition humaine. Les personnes qui en font preuve sont ainsi assimilées à un objet, privées de leur humanité, ce qui renforce la portée de la critique menée contre elles. Alors que, dans *La soberbia*, l'allocutaire n'est qualifié d'ignorant qu'à partir du vers 53, dans *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*, c'est le tout premier vers qui remplit ce rôle : « ¿ Dónde vas, ignorante navecilla ? ». L'entité autre à laquelle s'adresse alors la voix poétique est donc non seulement autre d'un point de vue grammatical, exprimé par le deuxième personne du singulier contenue dans la désinence de « vas », mais aussi d'un point de vue moral, puisqu'elle se trouve dans une situation d'ignorance d'où prétend la sortir la voix poétique.

Dans certains cas, la représentation des fautes morales de l'allocutaire ne passe pas par des moyens aussi directs que le recours au lexique explicite de l'ignorance. Dans le sonnet

<sup>476</sup> BL 135.

<sup>477</sup> BL 138.

<sup>478</sup> Le dictionnaire de Covarrubias donne, pour « pretender », « Procurar alcançar alguna cosa, latine *praetendere*. Pretendiente, pretensión ; y en italiano *pretensa*. Pretensor. » Pour « pretensor », *Autoridades* donne « Lo mismo que Pretendiente. ».

*Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura para no malograrla*<sup>479</sup>, c'est le dernier vers du poème qui dit, par opposition avec une situation future, l'ignorance de Flora au moment de l'énonciation : « y tarde y con dolor serás discreta. ». Cette affirmation permet de comprendre qu'elle est tout, sauf « discreta », au moment où est censée s'exprimer la voix poétique. On pourrait dire, ainsi, que Flora n'est pas « avisée », qu'elle ne sait pas donner aux choses leur juste valeur<sup>480</sup>.

Quant à la *silva Al inventor de la pieza de artillería*<sup>481</sup>, si elle qualifie son allocutaire d'« ignorante » au vers 32, elle se caractérise aussi par le recours à la négation ou à la forme interro-négative pour dire l'erreur morale dans laquelle se trouve cet allocutaire. Ainsi, on peut lire :

« ¿Cómo, di, de los rayos del verano  
no aprendiste, tirano,  
 ya que a temerle no, a respetarle ?  
 Antes pruebas, solícito, imitarle,  
sin ver que, presumiendo de hacerle,  
 solamente podrás llegar a merecerle.  
 Torres derrama el viento impetuoso.  
¿No te son escarmiento lastimoso  
 tantas cenizas que ciudades fueron  
 cuando el troyano muro y Roma ardieron ?  
 De la diestra de Dios omnipotente  
 deja sólo tratarse el fuego ardiente.  
 Ministro de sus iras va delante  
 de su faz radiante,  
 llevando a los castigos  
 a todos los que son sus enemigos.  
¿No ves que es su grandeza  
 tal, que Naturaleza  
 le dio como monarca de elementos  
 los últimos asientos,  
 y que, en su llama entonces justiciera,  
 el postrer día espera ?  
Deja, pues, las prisiones que le trazas ;  
no le desprecies, ignorante y ciego,  
 tan duras amenazas. » (vv. 9-33)

L'effet, comme précédemment, est de marquer la différence entre la voix poétique et l'allocutaire du texte en soulignant l'erreur morale dans laquelle se trouve ce dernier. Cependant, le procédé est différent du simple recours au lexique de l'ignorance, puisqu'il passe par les formes interro-négatives soulignées. De plus, si l'on observe les verbes

<sup>479</sup> BL 295.

<sup>480</sup> L'adjectif « discreto » est à prendre ici dans le sens de « Cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar. [...] » (*Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*). Précisons que l'idée de jugement qui mettre chaque chose à sa place nous semble particulièrement importante, puisqu'elle implique la référence à une échelle de valeurs qui ne peut être liée qu'à la morale. La définition donnée par le dictionnaire de Covarrubias (*op. cit.*) pour « discernir » va dans le même sens : « Vale vulgarmente distinguir una cosa de otra y hazer juyzio dellas ; de aquí se dixo discreto, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar. [...] ».

<sup>481</sup> BL 144.



conjugués à la deuxième personne du singulier, on remarque que les impératifs (vv. 9 ; 31 ; 32) s'opposent aux présents de l'indicatif, dans la logique d'une opposition entre allocutaire et locuteur. En effet, alors que les présents de l'impératif expriment des actions louables (« dejar las prisiones », « no despreciar »), ou moralement neutres (« decir »), les indicatifs évoquent des agissements critiquables (« no aprendiste », « pruebas [...] imitarle », « no ves que », « le trazas [prisiones] ») ou source de douleur (« solamente podrás llegar a merecer [el fuego/el rayo] »).

Dans nombre d'autres poèmes, l'allocutaire est aussi qualifié indirectement d'ignorant, ou de moralement dans l'erreur. C'est ce qui se passe dans le sonnet *Al ambicioso valimiento que siempre anhela a subir más*<sup>482</sup>, où l'allocutaire est qualifié, par une apposition, de « mal perdido en alta cumbre » (v. 1) puis par un attribut du sujet, de « peso y carga / de la Fortuna » (vv. 6-7). Suivant le même principe, des appositions qualifient l'allocutaire du sonnet « Que los años por ti vuelen tan leves »<sup>483</sup> de « borracho » (v. 5) et de « comilón » (v. 14) et celui du sonnet « En el mundo naciste, no a enmendarle, »<sup>484</sup> est désigné, de même, comme « inútil número del suelo » (v. 10) et « ocupado en un mordaz desvelo, » (v. 12). De même encore, une apposition au groupe nominal qualifie « tu [la] edad » de « vana », ce qui, indirectement, vaut aussi pour l'allocutaire qui en est le possesseur, au vers 2 du sonnet « Primero va seguida de los perros »<sup>485</sup>. Remarquons que, si le thème récurrent dans le sonnet « Que los años por ti vuelen tan leves » est l'excès de nourriture et de boisson, la notion de vanité a également une grande importance, puisqu'elle apparaît dans deux sonnets, exprimée par les adjectifs « inútil » et « vana ». Cependant, ce ne sont pas toujours des appositions qui évoquent l'erreur morale dont se rendent coupables les allocutaires des poèmes moraux quévédiens : là encore, la variété préside et c'est par exemple une comparaison qui permet de dire cette erreur au vers 2 du sonnet « Para comprar los hados más propicios »<sup>486</sup> : « como si la deidad vendible fuera ». Le cas d'un allocutaire décrit comme dans l'erreur morale apparaît donc, logiquement, comme extrêmement courant et est traité de manière variée dans les poèmes de Quevedo que nous étudions.

Toutefois, il faut bien constater que l'allocutaire ne se trouve pas toujours dans une telle situation d'erreur morale. Ainsi, si la voix de Démétrius est qualifiée de « animosa » au

---

<sup>482</sup> BL 55 / R 15.

<sup>483</sup> BL 64 / R 25.

<sup>484</sup> BL 70 / R 33.

<sup>485</sup> BL 77 / R 40.

<sup>486</sup> BL 69 / R 32.

vers 1 du sonnet « Tuya es, Demetrio, voz tan animosa »<sup>487</sup>, les paroles de ce philosophe cynique sont en fait à comprendre comme le reflet d'une attitude moralement louable, celle qui consiste à vouloir tout offrir à Dieu :

«Tuya es, Demetrio, voz tan animosa:  
'Agravio a mi obediencia, Dios, hiciste,  
cuando tu voluntad no me dijiste,  
antes que la trajera hora forzosa.

Diera lo que me llevas, pues no hay cosa  
que me quites, si no es lo que me diste:  
pudiste recibir, y más quisiste  
ejecutar con mano rigurosa.

Esto, que es obediencia, yo quisiera  
que fuera ofrecimiento: la alma mía  
y los hijos te doy del mismo modo.

Cobra la hacienda que otro dueño espera;  
no me agravié, Señor, tu cortesía;  
y, pues todo lo das, cóbralo todo.' »

L'adjectif « animosa » est en fait le calque du latin « animosam », présent au début du texte de Sénèque qui sert de source à ce sonnet :

« Hanc quoque animosam Demetrii fortissimi viri vocem audisse me memini : 'Hoc unum, inquit, de vobis, Di immortales, queri possum, quod non ante mihi notam voluntatem vestram fecisti : prior enim ad ista venissem, ad quae nunc vocatus adsum. Vultis liberos sumere ? Vobis illos sustuli. Vultis aliquam partes corporis ? Sumite. Non magnam rem promitto : cito totum relinquam. Vultis spiritum ? Quidni nullam moram faciam quo minus recipiatis quod dedistis ? A volente feretis quicquid petieritis. Quid ergo est ? maluissem offerre quam tradere. Quid opus fuit auferre ? Accipere potuistis. Sed ne nunc quidem auferetis, quia nihil eripitur nisi retinenti.' »<sup>488</sup>

La thématique générale des deux textes est la même ; mais il est surtout nécessaire de connaître le texte de Sénèque pour comprendre pourquoi l'adjectif « animosa » n'est en fait pas péjoratif dans son emploi au début du sonnet quévédien.

Les paroles qu'Épictète adresse lui aussi au Ciel amènent la voix poétique à le qualifier de « valiente », au vers 3 du sonnet « 'Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones' »<sup>489</sup>. Le but, exprimé par la voix du personnage d'Épictète, est d'exercer sa vertu en la confrontant à l'adversité :

« 'Vengan calamidades y aflicciones;

<sup>487</sup> BL 81 / R 47.

<sup>488</sup> « Voici encore de fortes paroles que je me souviens d'avoir entendu prononcer par le vaillant Démétrius : 'La seule chose, disait-il, que je puisse vous reprocher, Dieux immortels, c'est de ne pas m'avoir fait plus tôt connaître votre volonté : je serais allé au-devant des épreuves auxquelles vous m'appellez aujourd'hui. Voulez-vous prendre mes enfants ? Je les ai mis au monde pour vous. Voulez-vous quelque partie de mon corps ? Prenez-la. Je ne fais pas un grand sacrifice : je le quitterai bientôt tout entier. Voulez-vous ma vie ? Pourquoi me ferais-je prier pour vous rendre ce que je tiens de vous ? Je vous abandonnerai de bon cœur tout ce que vous me réclamez. En vérité, j'aurais mieux aimé vous offrir ces choses que de vous les céder : pourquoi ravir ce que vous pouviez recevoir ? Mais au demeurant, vous ne me ravirez rien, car on n'enlève qu'à qui résiste.' » (Sénèque, *De providentia-De la providence*, V, 5 et 6, in *Dialogues, op. cit.*, tome IV, 1959, p. 24)

<sup>489</sup> BL 82 / R 48.

averigua en dolor mi valentía;  
con los trabajos mi paciencia expía  
mi sufrimiento, en hierros y prisiones.' » (vv. 5-8)

Ces paroles, imaginées par Quevedo et attribuées par lui à Épictète, sont conformes à l'importance que donne le stoïcisme chrétien à la vertu de constance, entendue comme résistance et égalité d'âme dans le malheur<sup>490</sup>. De même qu'Épictète, le « señor perseguido y constante en los trabajos » du sonnet « De amenazas del Ponto rodeado »<sup>491</sup> est, à la fois, l'allocutaire du discours poétique et son objet et il constitue un exemple à suivre sur le plan de la conduite morale. Les deux quatrains de ce sonnet sont particulièrement remarquables, car ils filent une métaphore (qui disparaît ensuite des tercets) du « señor perseguido y constante » comme roi :

« De amenazas del Ponto rodeado  
y de enojos del viento sacudido,  
tu pompa es la borrasca, y suí gemido  
más aplausos te da que no cuidado.

Reinas con majestad, escollo osado,  
en las iras del mar enfurecido,  
y, de sañas de espuma, encanecido,  
te ves de tus peligros coronado. »

Les mots « pompa » et « aplausos » font penser au triomphe d'un chef, puis le verbe « Reinas » et le participe passé « coronado », mis en valeur par leur situation qui leur fait encadrer la strophe, précisent l'image du chef pour en faire celle du roi, en accord avec le complément de manière « con majestad ». Le roi est ici une représentation de grandeur politique à laquelle correspond une grandeur morale (ce serait une erreur de penser aux excès de la Cour, à la vanité du pouvoir) : assimiler le « señor perseguido » à un roi revient ici à le louer.

De même aussi, l'« amigo que retirado de la corte pasó su edad »<sup>492</sup> est l'allocutaire et l'objet d'un discours qui loue son attitude. L'allocutaire (et objet) du discours est ainsi qualifié de « Dichoso », « alegre » et la simplicité dans laquelle il vit est célébrée :

« Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,  
mozo y viejo espiraste la aura pura,  
y te sirven de cuna y sepultura  
de paja el techo, el suelo de espadaña.

En esa soledad, que, libre, baña  
callado sol con lumbre más segura,  
la vida al día más espacio dura,  
y la hora, sin voz, te desengaña.

<sup>490</sup> Cf. Juste Lipse, *De Constantia*, op. cit..

<sup>491</sup> BL 98 / R 74.

<sup>492</sup> BL 60 / R 21.

No cuentas por los cónsules los años;  
hacen tu calendario tus cosechas;  
pisas todo tu mundo sin engaños.

De todo lo que ignoras te aprovechas;  
ni anhelas premios, ni padeces daños,  
y te dilatas cuanto más te estrechas. »

Nous reviendrons sur ce poème au sujet de la célébration d'une certaine forme de solitude<sup>493</sup>, retenons simplement, pour le moment, que la retraite de ce personnage est présentée comme un choix moralement juste.

Enfin, la « calamidad » est louée dans le sonnet « ¡Oh tú, del cielo para mí venida »<sup>494</sup>, comme l'indique le titre *Alaba la calamidad*, alors que celle-ci est à la fois l'objet et l'allocutaire du discours. Quant à Dieu, dans le sonnet « A tu justicia tocan mis contrarios »<sup>495</sup>, par exemple, mais aussi dans tous ceux de l'*Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de David*, il est évidemment, tout en étant objet et allocutaire du discours, représenté comme le guide ultime en matière de morale. Ainsi, l'allocutaire objet du discours est souvent, de manière assez logique, relié à une erreur morale, tel n'est pas toujours le cas, tant il est vrai que l'identité de cet allocutaire, sur laquelle nous reviendrons donc, est capitale par les rapports qu'elle implique avec le discours poétique.

### 1.1.3-L'allocutaire allégorique

Voyons maintenant comment l'Autre, dans les poèmes moraux de Quevedo, peut aussi être un personnage allégorique qui permet, sans que sa conduite morale soit l'objet de conseils, la référence à des concepts visant eux-mêmes l'édification morale d'un allocutaire secondaire : la société espagnole de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que, dans le *romance* « Tiempo, que todo lo mudas »<sup>496</sup>, l'allocutaire convoqué est le Temps. Il est accusé de passer trop vite et de s'occuper de futilités : « Descuídate de las rosas / que en su parto se envejecen » (vv. 77-78). La voix poétique lui reproche d'avoir cessé de remplir son rôle de régulateur de la conscience humaine :

« Enmendar la obstinación  
[...] descansar unos deseos  
[...] reprehender a la memoria,  
[...] castigar mi entedimiento,  
[...] éstas sí que eran hazañas  
debidas a tus laureles » (vv. 53-70)

<sup>493</sup> Cf. paragraphe 4.1.2..

<sup>494</sup> BL 143.

<sup>495</sup> BL 100 / R 76.

<sup>496</sup> BL 422.

Dans ce cas, l'entité allégorique que constitue le Temps est placée en position d'allocutaire du poème par des procédés rhétoriques tels que le vocatif du premier vers, l'anaphore de « tú (que) », et les impératifs :

« Tiempo, que todo lo mudas:  
tú, que con las horas breves  
 lo que nos diste nos quitas,  
 lo que llevaste nos vuelves;  
tú, que, con los mismos pasos  
 que cielos y etrellas mueves,  
 en la casa de la Vida  
 pisas umbral de la Muerte;  
tú, que de vengar agravios  
 te precias como valiente,  
 pues castigas hermosuras  
 por satisfacer desdenes;  
 tú, lastimoso alquimista,  
 pues el ébano que tuerces,  
 haciendo plata las hebras,  
 a sus dueños empobreces;  
tú, que con pies desiguales  
 pisas del mundo las leyes,  
 cuya sed bebe los ríos,  
 y su arena no los siente;  
tú, que de monarcas grandes  
 llevas en los pies las frentes;  
tú, que das muerte y das vida  
 a la Vida y a la Muerte [...] » (vv. 1-24)

« da fin a mis desventuras » (v. 33)

« Descuídate de las rosas  
 que en su parto se envejecen;  
 y la fuerza de tus horas  
 en obra mayor se muestre.  
 Tiempo venerable y cano,  
 pues tu edad no lo consiente,  
déjate de niñerías  
 y a grandes hechos atiende. » (vv. 77-84)

Il est remarquable que les quatre impératifs du *romance* soient concentrés dans ses huit derniers vers : ils revêtent ainsi pleinement leur rôle conclusif, les 76 vers précédents préparant, pour la rendre plus efficace, cette requête adressée au Temps à la fin. L'effet produit est aussi le rapprochement du Temps et du domaine humain de la voix poétique, puisque cette dernière s'adresse à cette entité. Paradoxalement, cette humanisation d'un concept, par sa transformation en allégorie, se fait alors même qu'il est présenté comme Autre, en raison de la puissance qu'il a sur les choses. Dans la poésie morale quévédienne, souligner le caractère autre d'un élément ne revient donc pas nécessairement à augmenter sa dimension d'étrangeté. Dans le cas du recours à l'Autre comme allocutaire allégorique, utiliser une allégorie pour désigner ce qui est au départ étranger contribue même, comme la

mise en place d'une communication avec cet allocutaire, à le rapprocher de la sphère de la compréhension humaine. Cela permet de favoriser l'édification morale. Le concept de temps appartient, en effet, au domaine de la pensée abstraite, alors que son allégorie est un élément qui s'inscrit dans un quotidien humain plus concret.

C'est ce qui se passe aussi dans le sonnet « Arroja las balanzas, sacra Astrea »<sup>497</sup>, où le concept de justice, abstrait, au départ, est rendu moins étranger à l'esprit humain dès lors qu'il devient l'Autre auquel on s'adresse, c'est-à-dire l'allégorie de la Justice. De même encore, le fait d'assimiler l'Espagne à l'allocutaire du sonnet *Advertencia a España...*<sup>498</sup> permet de rapprocher cette représentation du propos de la voix poétique. Ainsi n'importe quel membre de cette société peut-il s'identifier à l'Espagne, mise en garde contre la facilité avec laquelle ses conquêtes risquent de lui être ôtées, et savoir de cette façon que la possession des biens matériels est passagère et aléatoire. Le but de la voix poétique est toujours de servir l'édification morale et c'est encore ce qui se passe dans les sonnets numérotés 96 et 104 par Blecua, où la référence à des événements datant de l'époque antique est actualisée par la présence de Rome comme allocutaire du poème :

« El sacrílego Verres ha venido  
con las naves cargadas de trofeos,  
de paz culpada, y con tesoros reos,  
y triunfos de lo mismo que ha perdido.

¡Oh Roma !, ¿por qué culpa han merecido  
grandes principios estos fines feos?  
[...] » (BL 96 / R 72, vv. 1-6)

« En el precio, el favor ; y la ventura,  
venal ; el oro, pálido tirano;  
el erario, sacrílego y profano;  
con togas, la codicia y la locura;

en delitos, patíbulos la altura;  
más suficiente el más soberbio y vano;  
en opresión, el sufrimiento humano;  
en desprecio, la sciencia y la cordura,

promesas son, ¡oh Roma !, dolorosas  
del precipicio y ruina que previenes  
a tu imperio y sus fuerzas poderosas. » (BL 104 / R 80, vv. 1-11)

L'allocutaire, qui est l'Autre du poème par rapport à l'espace de la voix poétique, est ici rapproché de cette voix par le fait qu'elle s'adresse à lui en le nommant. D'autre part, dans la mesure où le site de Rome est ici le point commun entre la Rome antique et la Rome

<sup>497</sup> BL 49 / R 9.

<sup>498</sup> BL 71 / R 34.

contemporaine, le rapprochement existe non seulement entre une ville et la voix poétique, mais aussi entre deux époques.

Cependant, le recours à l'Autre sous une forme allégorique, ou même simplement métaphorique, peut aussi avoir l'effet inverse d'un rapprochement de cet Autre. C'est ce qui se passe dans le sonnet *Conjetura la causa de tocarse la campana de Velilla...*<sup>499</sup> :

« O el viento, sabidor de lo futuro,  
clamoreó por el difunto hado,  
o en doctos caracteres anudado,  
le repitió parlero gran conjuro.

Y puede ser que espíritu más puro,  
a la advertencia humana destinado,  
pronunció penitencias al pecado  
en lenguaje tan breve y tan obscuro.

Profético metal, los ciudadanos  
que de agüero y cometa son exentos,  
a tu son bailarán por estos llanos;

en tanto que tu voz y tus acentos  
oyen descoloridos los tiranos,  
y te atienden los reyes macilentos. »

Dans ce cas, l'objet du discours est la cloche miraculeuse annonçant les grands événements, et les tercets en font l'allocutaire de la fin du poème. Cependant, toujours dans le but d'une édification morale efficace, il est difficilement concevable de tirer des leçons, sur la fragilité du pouvoir, de la lecture d'un dialogue entre une voix poétique et une simple cloche. La solution utilisée est celle de la modification de la représentation de cet Autre : en devenant, par synecdoque, « Profético metal » (v. 9), la « campana » du titre devient étrangère à son statut premier de cloche et peut ainsi servir un propos moral, alors que s'adresser directement à la cloche était plus difficilement envisageable du point de vue d'une rhétorique efficace pour le lecteur. De plus, une hypallage décrit comme prophétique le métal, alors que cet adjectif devrait s'appliquer au son qui en est issu : là encore, la représentation de la cloche prend de la distance par rapport à une description simple. À ce propos, on peut même remarquer que « tu son », qui désigne de manière encore assez concrète la vibration produite par la cloche au vers 11, devient, dès le début du dernier tercet, « tu voz y tus acentos » (v. 12). L'effet ainsi produit est un abandon de la simplicité du son produit par la cloche, pour lui préférer un vocabulaire qui y introduit la métaphore de la parole, avec « voz » et

<sup>499</sup> BL 92 / R 67. Pour rappeler le contexte qui préside à l'écriture de ce sonnet, citons ce qu'en écrit José Manuel Blecua, dans son édition des poèmes de Quevedo : « De 1621, en que muere Felipe III. Sobre la famosa Campana de Velilla, en Aragón, que tocaba sola y anunciaba, según el vulgo, grandes muertes, hay muchas referencias literarias, e incluso un *Discurso sobre la campana de Vililla*, del doctor Juan de Quiñones (Madrid, 1625).

« acentos ». Ainsi, la désignation de l'Autre dans ce poème éloigne le lecteur et la voix poétique de l'aspect sous lequel on voit habituellement cet Autre (une cloche qui produit un son), pour lui préférer la dimension nouvelle de la parole.

Ont ainsi été vus des cas de traitement original du personnage de l'Autre dans la fiction poétique ; cependant, les cas les plus courants demeurent ceux des allocutaires humains où l'Autre est simplement constitué par la deuxième personne grammaticale. Une autre variation possible est celle qui fait partager à l'allégorie son statut d'allocutaire avec une autre entité du discours poétique. Nous allons ainsi voir ce qui se passe quand le poème s'adresse à plusieurs entités, dont une seulement est une allégorie (et que toutes sont objet du discours). Dans le sonnet « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino ! »<sup>500</sup>, l'allocutaire principal du discours est, comme le montre le premier vers, « tú peregrino ». Cependant, le dernier tercet est le suivant :

« ¡Oh, Roma !, en tu grandeza, en tu hermosura,  
huyó lo que era firme, y solamente  
lo fugitivo permanece y dura. »

Le vocatif initial et l'adjectif possessif « tu », répété deux fois, font de Rome l'allocutaire de cette dernière strophe. Ainsi, l'objet du discours (Rome) est également un des allocutaires du sonnet. Remarquons maintenant que les deux allocutaires successifs de ce bref poème sont convoqués d'une façon presque exactement identique : dans le cadre d'une formule exclamative, leur nom étant précédé de « oh » et d'une virgule. L'effet est un rapprochement entre la situation de la ville et celle de l'allocutaire humain : tous deux subissent le passage du temps dans ce qu'ils ont de plus solide en apparence. Toutefois, le vocatif appelant l'allocutaire humain se trouve en toute fin de vers, alors que celui qui évoque la ville de Rome se situe en tout début de vers. La voix poétique souligne donc une différence entre ces deux altérités, l'une et l'autre se distinguant alors, pour laisser place à une altérité entre les deux. Cette différence, capitale du point de vue de la leçon morale à tirer de ce poème, réside dans le fait que, si toutes les choses matérielles apparemment solides sont détruites dans la ville comme en l'homme, seule Rome peut être associée à un élément qui perdure tout en étant fluctuant. L'âme de l'homme est évidemment censée perdurer après sa mort, mais il n'en est pas question dans ce poème, puisqu'elle ne saurait être comparée au fleuve, qualifié de « fugitivo » (v. 14). La différence dans le traitement de l'altérité permet ici d'avoir recours à l'image paradoxale du fleuve qui passe en étant toujours le même, mais de préserver en même temps l'idée d'une condition humaine à part, pour laquelle le pessimisme est plus grand

---

<sup>500</sup> BL 213.



puisque c'est dans son intégralité que l'être humain est appelé à disparaître. L'altérité de l'allocutaire allégorique le dissocie donc de celle de l'allocutaire humain, pour servir le propos du poème.

## 1.2-L'altérité de l'objet du discours

Il est également vrai que la question de l'Autre dans le poème ne se résume pas au rapport entre un sujet, qui correspondrait à la voix poétique, et un allocutaire, qui serait le seul autre en question : ce qui est évoqué dans le texte, de manière beaucoup plus générale, peut aussi se caractériser par l'altérité. Les représentations en question peuvent correspondre, nous allons le voir, à une région du monde éloignée, ou simplement extérieure à l'Espagne péninsulaire, ou à un être humain, cité comme troisième personne grammaticale et généralement donné en contre-exemple de la conduite morale à suivre.

### 1.2.1-Une altérité géographique

Souvent, la voix poétique fait référence à certaines régions géographiques étrangères à l'Espagne péninsulaire, pour leur valeur exotique, c'est-à-dire extérieure au quotidien de la société espagnole dont elle prétend faire partie. De l'étrangeté, on passe souvent au rejet, dès le moment où ces zones géographiques sont associées à des comportements moralement critiquables. C'est le cas de la ville de Tyr, associée, par l'intermédiaire de l'image de la pourpre, à un luxe qui s'oppose à la réalisation de la sérénité de l'âme humaine. Dans le sonnet intitulé *Enseña cómo es rico el que no tiene mucho caudal*<sup>501</sup>, sont ainsi opposés les deux infinitifs : « puedes arder en púrpura de Tiro / y no alcanzar descanso verdadero. ». La référence à une ville étrangère est ainsi reliée à l'absence de satisfaction morale. Suivant la même idée, les deux premiers vers de cet autre sonnet relient l'absence de coloration issue de Tyr à une pauvreté que le texte célèbre :

« Sin veneno sarrano, en pobre lana,  
que acuerda de la oveja, no de Tiro,  
me abrigo, en tanto que vestidas miro  
las coronadas furias con la grana. »<sup>502</sup>

Dans les deux poèmes que nous venons de citer, c'est logiquement la figure de l'opposition qui rejette Tyr et ce que cette ville connote, dans une position d'altérité morale qui double celle de l'étrangeté géographique. En effet, dans le premier exemple, la conjonction de coordination « y » relie deux infinitifs qui expriment la réussite, mais le premier décrit une

<sup>501</sup> BL 42 / R 2, vv. 3-4

<sup>502</sup> BL 68 / R 31, vv. 1-2

réussite sociale, qui n'est qu'apparence, alors que le second, qui est associé à une négation, désigne un succès immatériel. Dans le second exemple, la construction des deux compléments de « *acordar* » (« de la oveja » et « de Tiro ») souligne l'opposition qu'introduit la négation « *no* ». Remarquons également l'utilisation du substantif « *veneno* », pour désigner la pourpre et précisons que son association à l'adjectif « *sarrano* » relie fortement la ville de Tyr à une connotation très négative<sup>503</sup>. C'est également ce qui se passe dès le premier vers du sonnet « *Harta la toga del veneno tiro* »<sup>504</sup>, où l'adjectif renvoie, cette fois, directement au nom de la ville à l'époque de Quevedo. Le caractère de ville étrangère est ainsi associé à une hostilité supposée de cette ville à la bonne conduite morale que défend, au contraire, la voix poétique. De ce point de vue, le sonnet « *¿Ves, con el oro, áspero y pesado [ ? ]* »<sup>505</sup> constitue une exception qui nous amène à nuancer le propos précédent. En effet, le vers 8 du sonnet en question évoque, dans l'énumération des richesses excessives de Licas, « *las telas que a Tiro han desangrado* ». La ville de Tyr est victime, de même que l'ensemble de la création de Dieu, et l'homme est le coupable premier de tous ces excès. D'une manière comparable, l'Orient est désigné dans un autre sonnet comme ce qui approvisionne, aux dépens d'autres hommes, la soif de bijoux de l'allocutaire :

« ¡Cuántas manos se afanan en Oriente  
examinando la mayor altura,  
porque en tus dedos, breve coyuntura,  
con todo un patrimonio, esté luciente!

¡Cuánta descaminada ciega gente  
tiene en poco del mar la saña dura,  
sólo para que adorne tu locura  
rubia calamidad, púrpura ardiente!

¡Cuánto pirata de Noruega, atento,  
ministro de tu gula, remontando,  
despuebla de familia alada el viento!

¡Cuánto engaño de cáñamo anudado  
tiene el golfo, inquiriendo su elemento  
al pasto delicioso del pecado! »<sup>506</sup>

La source du premier quatrain se trouve chez Pline, mais c'est Quevedo qui ajoute la mention explicite de l'Orient. Pline parle des souffrances infligées par les hommes à la terre dont ils exploitent les mines ; il écrit :

« Et tamen quae summa patitur atque extrema cute tolerabilia videantur : penetramus in viscera, auri argentique venas et aeris ac plumbi metalla fodientes, gemmas etiam et quosdam parvulos quaerimus

<sup>503</sup> Une note de González de Salas précise que Sar ou Sarra est un autre nom pour Tyr, et que Quevedo utilise parfois ce nom.

<sup>504</sup> BL 105 / R 81.

<sup>505</sup> BL 88 / R 61.

<sup>506</sup> BL 61.

lapides scorbibus in profundum actis ; viscera ejus extrahimus, ut digito gestetur gemma, quo petitur. Quot manus atteruntur, ut unus niteat auriculus ! Si ulli essent inferi, jam profecto illos avaritiae atque luxuriae cuniculi refodissent. Et miramur, si eadem ad noxam genuit aliqua ! »<sup>507</sup>

Le sonnet quévédien reprend la tournure exclamative « Quot manus... ! », mais modifie le verbe qui lui est associé : en latin, c'est le verbe « attere », qui signifie « frotter contre, user par le frottement », alors que le verbe espagnol « afanar » n'évoque pas l'usure concrète mais, selon *Autoridades*, « El trabajo demasiado, fatiga, congoja, ò prisa con que se hace, desea, ò solicita alguna cosa ». Cette modification peut s'expliquer par la proximité phonétique de « afANar » et de « cuÁNtas » ainsi que de « mANos » : Quevedo reprend une exclamation présente chez Plinie, ainsi que le thème du texte ; mais il introduit, en modifiant le verbe, une insistance phonique qui illustre le caractère répétitif du travail de ces mains étrangères. Leur étrangeté, soulignée par le complément de lieu « en Oriente », se double de la référence à la Norvège au vers 9. C'est de ce pays, étranger également, qu'est originaire le pirate qui va fournir à l'allocutaire les oiseaux de proie destinés à son divertissement puisque, d'après la note de José Manuel Blecua, les meilleurs faucons venaient de ce pays. Dans ce sonnet, les mentions de l'altérité géographique sont donc reliées à la notion d'exploitation excessive d'autres terres pour satisfaire les caprices d'un allocutaire critiqué.

En ce qui concerne d'autres références géographiques, elles sont parfois citées pour l'éloignement physique qu'elles représentent par rapport à l'Espagne péninsulaire, connotant alors une soif excessive de conquêtes. C'est ainsi que le Pont-Euxin (« el Ponto »), mais aussi des vents (« el Euro », « el Noto »), sont cités comme symboles du danger de tels voyages. Par exemple, dans le début du sonnet *Más se han perdido en la prosperidad confiados, que en la adversidad prevenidos*<sup>508</sup>, la voix poétique décrit ce qui est étranger comme féroce et trompeur :

« Más escarmientos dan al Ponto fiero  
(si atiendes) la bonanza y el olvido,  
que el peligro y naufragio prevenido  
y el enojo del Euro más severo.

Ansí, cuando, cortés y lisonjero,  
Noto tus velas mueva adormecido,  
y sirva, por tus gaviás extendido,

<sup>507</sup> « Cependant les souffrances qu'elle endure à sa surface et à son épiderme peuvent sembler supportables ; mais nous pénétrons dans ses entrailles, fouillant les filons d'or et d'argent, les mines de cuivre et de plomb, et nous cherchons même des pierres précieuses et certains cailloux minuscules en y enfonçant de profondes galeries. Nous lui arrachons ses entrailles pour qu'un joyau s'étale au doigt même qui va le chercher ; que de mains s'usent pour faire briller une seule phalange ! S'il y avait des enfers, les souterrains creusés par l'avidité et le luxe les auraient pour sûr déjà mis au jour ! Et nous nous étonnons que la terre ait enfanté quelques productions nuisibles ! » (Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre II (sections 156 et 157), texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 69).

<sup>508</sup> BL 57 / R 17.

de líquido y sonoro marinero,

entonces, ¡oh Mirtilo !, desvelados  
en la milicia de la calma ociosa,  
tus sentidos irán y tus cuidados. » (vv. 1-11)

Le Pont-Euxin représente une mer réputée mauvaise, qui reçoit elle-même des leçons du temps calme et de l'oubli (« la bonanza y el olvido »), ce qui prouve combien ces derniers sont dangereux. Remarquons aussi qu'il existe une gradation entre le danger représenté par la mer et l'Eurus, somme toutes réduit car il est perceptible, et celui que constitue le Notus, d'autant plus à craindre qu'il tente de se cacher. Ici encore, l'altérité est celle de l'étranger systématiquement relié à une hostilité, qui dit les dangers excessifs impliqués par les voyages, en particulier lorsque ceux-ci sont motivés par le désir de s'enrichir grâce au commerce sur mer.

De même, dans le sonnet « Si son nuestros corsarios nuestros puertos »<sup>509</sup>, il est question, au vers 6, de « la voz que gime el Ponto procelosa » : le Pont-Euxin est ici relié à la tempête, puisqu'à travers une personnification il est décrit comme doté d'une voix « procelosa » (du latin *procella*, ae, f. : l'orage, la bourrasque ». Encore une fois, un lieu géographique éloigné est associé à l'hostilité. Dans le sonnet « Desembaraza Júpiter la mano »<sup>510</sup>, c'est l'Eurus qui est présenté comme menaçant au vers 3 : « Euro se lleva el sol y borra el cielo ». Dans le sonnet « Creces, y con desprecio, disfrazada »<sup>511</sup>, c'est le Notus qui est associé à de telles menaces, dans le second quatrain :

« Ve, ¡oh Noto !, que, secreta y encerrada,  
alimentas en caña maliciosa  
tu más larga fatiga y peligrosa,  
tu peregrinación más codiciada. »

S'il applique l'antiphrase que la voix poétique présente comme un conseil<sup>512</sup>, le Notus sera condamné à faire un long et pénible voyage (« larga fatiga », « peregrinación »), plein de dangers (« peligrosa »). Un tel voyage est relié à la convoitise, puisque l'adjectif « codiciada » qualifie « peregrinación ». Dans cet exemple, l'élément qui fait référence au voyage, le vent Notus, n'est pas seulement lui-même source de dangers, il en est aussi une victime. L'effet est l'association, plus étroite encore que précédemment, de l'étrangeté géographique et du danger. Enfin, dans le premier vers du sonnet « De amenazas del Ponto rodeado »<sup>513</sup>, le lien entre mer étrangère et menaces sur l'homme est même explicite, puisque le nom propre

<sup>509</sup> BL 59 / R 19.

<sup>510</sup> BL 86 / R 58.

<sup>511</sup> BL 89 / R 63.

<sup>512</sup> González de Salas la qualifie d'ironique : « 'Ve, ¡oh Noto !' : Es irónica, no parenética [parénesis : exhortación o amonestación], esta locución ».

<sup>513</sup> BL 98 / R 74.

« Ponto » est complément du nom commun « amenazas ». De même, dans le sonnet « Tirano de Adria el Euro, acompañada »<sup>514</sup>, l'Eurus est associé à une dangereuse violence :

« Tirano de Adria el Euro, acompañada  
de invierno y noche la rugosa frente,  
sañudo se arrojó y inobediente,  
la cárcel rota y la prisión burlada. »

De très nombreux termes, dans ces vers (« Tirano », « rugosa », « sañudo », « arrojar », « inobediente »), disent l'hostilité qui caractérise alors l'Eurus.

L'association de ces trois éléments étrangers (le Pont-Euxin, le Notus, l'Eurus) à l'excès de violence lié aux voyages est même tellement marquée dans le corpus des poèmes moraux de Quevedo qu'il y suffit, pour affirmer une violence extrême, d'évoquer une violence supérieure à celle d'un de ces trois éléments, devenus ainsi, comme par antonomase, les figures de la violence des éléments maritimes. Ainsi, dans le sonnet « Con más vergüenza viven Euro y Noto »<sup>515</sup>, l'excès d'activité des usuriers est exprimé à travers la comparaison de leur activité à celle des deux vents cités et du Pont-Euxin (v. 5) : l'effet premier est l'affirmation d'un débordement inhumain de l'activité critiquée, d'autre part, implicitement, le recours à cette comparaison confirme notre hypothèse de l'Eurus, le Notus et le Pont-Euxin comme images de la violence par excellence. Dans le même ordre d'idée, la voix poétique du sonnet « La voluntad de Dios por grillos tienes »<sup>516</sup> a recours à une surenchère par rapport à la violence de la mer pour dire le déchaînement de la convoitise, qualifiée, par l'apposition du vers 12, de « más que el Ponto desfrenada ». Ici, le Pont-Euxin est la référence même de la violence, au point que son dépassement corresponde à une formule hyperbolique : de l'étrangeté géographique, on passe donc bien à l'excès de violence.

D'autres zones géographiquement extérieures à l'Espagne péninsulaire sont parfois l'objet du discours poétique dans un tout autre but : reliées à l'évocation de grands rois espagnols, elles servent à célébrer l'idée de leur domination sur le monde. La notion d'étrangeté continue alors à être présente mais elle sert ici à souligner la grandeur de l'Espagne. C'est ainsi que, dans le sonnet « Las selvas hizo navegar, y el viento »<sup>517</sup>, les noms de « Danubio » (v. 6), « África » (v. 7), « Roma » (v. 9), « Solimán » et « Hungría » (v. 12) sont énumérés dans le but de montrer l'extension des conquêtes menées par Charles Quint. Précisons à ce propos que, si la volonté de conquêtes est l'objet des critiques de la voix poétique quévédienne dans les poèmes moraux, ce sonnet ne cesse pas pour autant de

<sup>514</sup> BL 112 / R 89.

<sup>515</sup> BL 66 / R 29.

<sup>516</sup> BL 107 / R 83.

<sup>517</sup> BL 214.

s'inscrire, de notre point de vue, dans ce corpus, puisque sa chute consiste en une pointe sur le verbe « retirarse », qui permet d'affirmer la grandeur morale de Charles Quint à choisir la retraite, à Yuste, à la fin de sa vie<sup>518</sup>. D'une manière comparable, les conquêtes souhaitées pour Philippe IV dans le sonnet « Escondido debajo de tu armada »<sup>519</sup> trouvent leur justification morale dans le fait que les peuples à conquérir ne suivent pas, justement, la ligne morale de l'Espagne catholique. Ils sont ainsi qualifiés de « rebeldes » dans le titre et de « violento » (v. 7) et « insolente » (v. 13) dans le corps du texte. Quant aux références, proprement dites, à ces peuples et lieux étrangers, elles sont placées sous le signe de l'énumération (« el Ponto », v. 2 ; « Tracia », v. 3 ; « sajónicas », v. 5 ; « el Belga », v. 7 ; « el Etna », v. 9) et c'est même une énumération qui vient clore le poème : « Belga, el Francés, el Sueco y el Germano. » (v. 14). Remarquons que, dans les deux sonnets cités, la référence à l'altérité géographique se fait en grande partie grâce à l'utilisation des noms propres :

« Las selvas hizo navegar, y el viento  
al cáñamo en sus velas respetaba,  
cuando, cortés, su anhélito tasaba  
con la necesidad del movimiento.

Dilató su victoria el vencimiento  
por las riberas que el Danubio lava;  
cayó África ardiente; gimió esclava  
la falsa religión en fin sangriento.

Vio Roma en la desorden de su gente,  
si no piadosa, ardiente valentía,  
y de España el rumor sosegó ausente.

Retiró a Solimán, temor de Hungría,  
y por ser retirada más valiente,  
se retiró a sí mismo el postrer día. »

« Escondido debajo de tu armada  
gime el Ponto, la vela llama al viento,  
y a las lunas de Tracia con sangriento  
eclipse ya rubrica tu jornada.

En las venas sajónicas tu espada  
el acero calienta, y macilento  
te atiende el Belga, habitador violento  
de poca tierra, al mar y a ti robada.

Pues tus vasallos son el Etna ardiente,  
y todos los incendios que a Vulcano  
hacen el metal rígido obediente,

arma de rayos la invencible mano:  
caiga roto y deshecho el insolente  
Belga, el Francés, el Sueco y el Germano. »

<sup>518</sup> Cf. paragraphe 3.1.1.

<sup>519</sup> BL 219.

Le nom propre fonctionnerait alors comme une image, décrivant tout autant le caractère général étranger qu'une identité particulière<sup>520</sup>.

Dans le cadre de l'évocation de territoires étrangers comme objets du propos poétique, une attention particulière doit être apportée au sonnet « Un godo, que una cueva en la montaña »<sup>521</sup>. En effet, les zones géographiques citées y sont nombreuses :

« Un godo, que una cueva en la montaña  
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;  
del Betis y Genil las dos orillas,  
los herederos de tan grande hazaña.

A Navarra te dio justicia y maña;  
y un casamiento, en Aragón, las sillas  
con que a Sicilia y Nápoles humillas,  
y a quien Milán espléndida acompaña.

Muerte infeliz en Portugal arbola  
tus castillos; Colón pasó los godos  
al ignorado cerco de esta bola;

Y es más fácil, oh España, en muchos modos,  
que lo que a todos les quitaste sola,  
te puedan a ti sola quitar todos. »

Ce sont des possessions espagnoles à l'époque de Quevedo, mais elles sont présentées du point de vue du processus de leur rattachement à la Couronne : le verbe « cobrar » dit la prise de possession des deux Castilles<sup>522</sup>, la référence au Guadalquivir, sous son ancien nom de Betis, et à son affluent le Genil, fait allusion à la Reconquête. De la Navarre, on sait que sa conquête a donné lieu à des manœuvres politiques (auxquelles fait référence le substantif « maña ») au XI<sup>e</sup> siècle, avant d'être scellée par une série de traités au XII<sup>e</sup> siècle (ce qui explique l'utilisation de « justicia »). Le mariage dont il est fait mention à propos de l'Aragon, de la Sicile, de Naples et de Milan, est celui des Rois Catholiques en 1469 et évoque donc ces quatre territoires au moment où ils sont rattachés à l'Espagne. La référence à la « muerte infeliz en Portugal » fait aussi allusion à un territoire d'abord étranger à l'Espagne, puis placé sous sa domination après la mort sans successeur du roi Enrique I du Portugal en 1580. Enfin, la référence au Nouveau Monde, avec la mention de Christophe Colomb, revient aussi à évoquer une zone géographique d'abord étrangère, puis conquise par l'Espagne. Remarquons que l'ordre dans lequel sont cités tous ces territoires correspond à un éloignement progressif de l'Espagne péninsulaire, ce qui souligne l'image de l'extension du pays. La voix poétique,

<sup>520</sup> Nous verrons que le nom propre a un rôle comparable quand il désigne des figures de l'Antiquité pour ce qu'elles représentent plus que pour ce qu'elles constituent précisément : cf. paragraphes 2.1.1.1 à 2.1.1.5.

<sup>521</sup> BL 71 / R 34.

<sup>522</sup> Castilla y León et Castilla la Nueva ou Castilla la Mancha.

dans ce texte, ne se place donc pas à l'époque du XVII<sup>e</sup> siècle mais dans un temps antérieur, qui lui permet de retracer ces conquêtes dans le processus de leur déroulement, pour affirmer la facilité de l'Espagne à se rendre maîtresse de tant de terres. De ce point de vue, les territoires en question entrent dans notre propos : ce sont bien des zones géographiques étrangères dont la mention permet de dire la grandeur de l'Espagne.

Faisons référence, pour finir, à l'*Epístola satírica y censoria*...<sup>523</sup>, poème pour lequel la question de l'altérité a été analysée à la fin de la première partie et sur lequel nous ne reviendrons donc que très brièvement : l'altérité y est constituée par les époques passées, qu'elles soient célébrées, comme le Moyen-Âge, ou critiquées, comme l'époque de la domination musulmane sur l'Espagne. Dans ce texte, les peuples arabes sont représentés comme étrangers à l'Espagne, même quand ils la dirigent, et cette étrangeté présente donc la particularité paradoxale d'être associée à une présence, critiquée, sur le territoire espagnol. Elle perd alors sa dimension d'étrangeté géographique, mais n'en demeure pas moins altérité, voire étrangeté, puisqu'est alors étranger tout ce qui vient d'ailleurs. Ce point de vue illustre d'ailleurs un des aspects de la pensée morale quévédienne : l'importance, qu'on pourrait qualifier d'aristocratique, de l'origine familiale et géographique des êtres.

### 1.2.2-Une altérité humaine

Dans le cas le plus répandu, l'objet du discours n'est cependant pas un lieu mais un être humain, qui peut être donné en contre-exemple à cause de sa conduite morale répréhensible, indépendamment de son origine géographique. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Lleva Mario el ejército, y a Mario »<sup>524</sup>, où Marius<sup>525</sup>, comme le montre la répétition de son nom au premier vers, est l'objet du discours, mais aussi de la critique de la voix poétique, qui dénonce l'ambition de régner sur autrui alors qu'il est déjà difficile de se maîtriser soi-même. Dans ce cas, le personnage de Marius est rendu Autre non seulement par son appartenance à la troisième personne grammaticale, mais aussi par l'erreur morale dans laquelle il se trouve, contrairement à la voix poétique, extérieure à l'erreur en question puisqu'elle la commente et qu'elle est *desengañada*.

La troisième personne grammaticale est également matérialisée sous un nom, celui de Licas, dans le sonnet « ¿Cuándo, Licino, di, contento viste [...] ? »<sup>526</sup>, et elle y est critiquée

---

<sup>523</sup> BL 146 / R 112.

<sup>524</sup> BL 90 / R 65.

<sup>525</sup> Il s'agit du consul et général romain Caius Marius le Sage (-157, -86), connu pour ses victoires en Afrique et en Gaule, pour la réforme qu'il entreprit dans l'armée, et pour son conflit avec Sylla.

<sup>526</sup> BL 50 / R 10.



pour sa propension au péché. Mais le poème est basé sur la présence de deux Autres : Licino, l'allocutaire, et Licas, l'objet du discours critique :

« ¿Cuándo, Licino, di, contento viste  
hombre con un pecado solamente,  
si quien merece pena es suficiente,  
y el inculpable, inútil yace y triste?

¿Quién al mayor delito se resiste?  
¿Qué cortesano habrá que no se afrente  
de que le exceda en vida delincuente  
el que a los ojos, que pretende, asiste?

¡Oh ingenio del pecado escandaloso!  
Pues Licas (habitado de serenos  
áspides el espíritu ambicioso)

todos los malos quiere que sean buenos,  
para que a su maldad el poderoso,  
por sola, comunique sus venenos. »

C'est aussi ce qui se passe dans le sonnet « No agradan a Polycles los pecados »<sup>527</sup>, où Polyclès est, à la troisième personne du singulier, l'objet du discours poétique, alors qu'un second Autre, la deuxième personne du singulier, est présente dans le dernier tercet :

« No agradan a Polycles los pecados  
con el uso plebeyo repetidos,  
ni delitos por otro introducidos:  
sí los mayores, y por sí inventados.

Cual si fueran virtud, los moderados  
vicios Polycles tiene aborrecidos,  
y los templadamente distraídos  
yacen de su privanza desterrados.

De puro pecador, le son ingratos  
los pecados tal vez, pues al pequeño,  
o desprecia, o le admite con recatos.

De vicios hace escrupuloso empeño;  
ni los quiere ordinarios ni baratos;  
si tú le imitas, tú serás su dueño. »

Dans le sonnet « Si lo que ofrece el pobre al poderoso »<sup>528</sup>, deux Autres sont présents : la deuxième et la troisième personne du singulier :

« Si lo que ofrece el pobre al poderoso,  
Licas, a logro es don interesado.  
pues da por recibir, menos cuidado  
pedigüeño dará que dadivoso.

Yo, que mendigo soy, mas no ambicioso,  
apenas de mi sombra acompañado,  
con lo que no te doy he disculpado  
en mi necesidad lo cauteloso.

<sup>527</sup> BL 51 / R 11.

<sup>528</sup> BL 63 / R 24.

Pues que tu hacienda a mi caudal excede,  
deja que el ruego tu socorro cobre,  
por quien mi desnudez sola intercede.

No aguardes que mañosa ofrenda obre,  
pues sólo con no dar al rico puede  
ser con el rico liberal el pobre. »

Pas plus que ne l'était, précédemment, Polyclès, 'le pauvre' n'est ici identifié en détail : il est seulement nommé et représente l'ensemble des pauvres, critiqués pour leur mauvaise conduite morale au moment d'offrir quelque chose aux riches. L'attitude intéressée du pauvre est ici dénoncée et elle est explicitement exprimée par l'adjectif « interesado », qui qualifie paradoxalement « don » au vers 2. De même, la figure du paradoxe sert à critiquer cette attitude au vers 3, dans la locution verbale « dar por recibir », et au vers 4, avec l'opposition entre « pedigüeño » et « dadivoso ». Le paradoxe est enfin doublement présent dans le dernier vers du sonnet, d'abord parce que le pauvre y est qualifié de « liberal », ensuite parce qu'il ne l'est qu'à condition de ne rien donner au riche. Une épigramme de Martial est à l'origine de la fin de ce sonnet :

« Quotiens amico diviti nihil donat, / o Quintiane, liberalis est pauper. »<sup>529</sup>

Le texte quévédien reprend de manière très proche l'épigramme de Martial : un allocutaire premier est présent dans les deux cas (anonyme chez Quevedo, nommé Quintianus chez Martial), le même paradoxe est exprimé et les tous derniers mots des deux textes coïncident, soulignant encore le paradoxe, associant l'altérité grammaticale du pauvre à une situation d'altérité morale par rapport à la voix poétique et à son allocutaire. Ici, cette altérité morale est d'ordre négatif, c'est-à-dire qu'elle s'illustre dans un comportement répréhensible du point de vue de la morale quévédienne.

Toutefois, dans certains poèmes, cette altérité grammaticale correspond, au contraire, à une exception morale louable. L'objet du discours est alors un Autre moralement supérieur à l'allocutaire du texte et il est, pour cela, pris en exemple par la voix poétique. C'est ce qui se passe dans le sonnet « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>530</sup>, où la relative du premier vers désigne comme objet du discours un être dont la conduite morale est exemplaire. D'ailleurs, la forme relative « A quien » fait penser à la même forme dans des proverbes<sup>531</sup>, ce qui va

<sup>529</sup> « Toutes les fois qu'il n'offre rien à un ami opulent, ô Quintianus, le pauvre fait acte de générosité. » (Martial, *Épigrammes*, texte établi et traduit par H.-J. Izaac, tome I, livres, I-VII, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 154).

<sup>530</sup> BL 65 / R 28.

<sup>531</sup> On pense notamment à des formes, encore actuelles, du type: « A quien madruga, Dios le ayuda », « A quien pide, se le despide », « A quien no habla, no le oye Dios », « A quien guarda su casa, su casa le guarda », « A quien dan, no escoge », « A quien cuece y amasa, de todo le pasa »...

dans le sens d'une présentation de cet Autre comme exemplaire. Il est intéressant de remarquer que, dans le sonnet « Desembaraza Júpiter la mano »<sup>532</sup>, une autre tournure relative (« el que »), qui rappelle également des formes proverbiales<sup>533</sup>, sert à nommer l'objet du discours, dont la conduite morale est prise en exemple :

« Desembaraza Júpiter la mano,  
derrámanse las nubes sobre el suelo,  
Euro se lleva el sol y borra el cielo,  
y en noche y en invierno ciega el llano;

tiembla, escondido, en torres el tirano,  
y es su guarda, su muro y su recelo;  
y erizado temor le cuaja en yelo  
cuando el rayo da música al villano.

¡Oh serena virtud! El que valiente  
y animoso te sigue, en la mudanza  
del desdén y el halago de la gente,

se pone más allá de donde alcanza  
en vengativa luz la saña ardiente,  
y no del miedo pende y la esperanza. »

L'altérité nommée comme troisième personne grammaticale est donc associée à la notion d'exemple, comme le montrent ces tournures d'aspect proverbial.

### 1.2.3-Une altérité particulière : la *presencia de lo romano*<sup>534</sup>

Citons, pour finir, les cas où l'objet du discours est un Autre particulièrement éloigné dans l'espace et dans le temps : les cas où l'altérité est représentée par l'Antiquité grecque ou latine. C'est le cas dans le sonnet « Miedo de la virtud llamó algún día »<sup>535</sup>, où la tradition de l'ostracisme des personnes influentes dans la cité<sup>536</sup> est critiquée :

« Miedo de la virtud llamó algún día  
en Atenas virtud al ostracismo,

<sup>532</sup> BL 86 / R 58.

<sup>533</sup> On trouve surtout des proverbes associant la préposition « a » à l'article défini : « Al que mal hace, nunca le falta achaque », « Al que Dios no le da hijos, el Diablo le da sobrinos »...

<sup>534</sup> cf. introduction, note 102.

<sup>535</sup> BL 95 / R 71.

<sup>536</sup> Cette pratique consistait, notamment à Athènes, à bannir temporairement, s'il était vu comme un danger pour la cité, un de ses membres, à la suite du vote d'une assemblée publique. González de Salas donne des précisions sur cette tradition et ce sonnet :

« En repúblicas de la Grecia fue costumbre que los ciudadanos que excedían mucho en virtudes a los otros fuesen desterrados por votos del pueblo, y el modo de votar era con unas pedrezuelas o tejuelas que daba cada uno. De donde esta costumbre se llamó *ostracismo* o *petalismo* también, porque en otras partes, como en la Magna Grecia de Sicilia, en vez de piedras votaban con hojas de árboles. Aristóteles, en el libro 3 de su *Política*, y los scholiastes de Aristófanes, lo discurren. El argumento, pues, de este soneto es, refiriendo esta costumbre, persuadir después que fuera más acertada si fuera ejecutada en los tiranos y ciudadanos perversos. ».

y en Sicilia arrojaba el petalismo,  
por dolencia, al valor y valentía.

Si a Scipión, que gozaba, le temía  
Roma, que del postrero parasismo  
la libró, y de Anibal, siendo el mismo  
aquel temor que él antes sido había,

¿cómo también con votos no apedrea  
el ostraco los pérfidos tiranos  
que en vicio exceden y codicia fea?

¿Por qué han de ser los malos, ciudadanos?  
Que si el destierro en la virtud se emplea,  
es echar la salud por quedar sanos. »

Dans ces vers, la répétition du substantif « virtud » (vv. 1, 2 et 13), dans des formules paradoxales (« Miedo de la virtud », « [llamar] virtud al ostracismo », « si el destierro en la virtud se emplea »), souligne l'idée qu'une telle pratique serait absurde.

Dans les sonnets « Si Venus hizo de oro a Fryne bella »<sup>537</sup> et « Fryne, si el esplendor de tu riqueza »<sup>538</sup>, la situation est un peu plus complexe : dans le premier sonnet, un paradoxe est mis en avant, comme l'indique le titre de González de Salas : *Toma venganza de la lascivia la penitencia de la riqueza desperdiciada, y ahora la misma lascivia en ídolo su arrepentimiento*. Phryné, une ancienne prostituée grecque au grand renom et, donc, à la grande richesse, après avoir cessé son activité, finance, grâce à la fortune ainsi amassée, une statue à la gloire de Vénus. Cela constitue, à la fois, un rachat de ses fautes et une manière de faire adorer aux Grecs une représentation des fautes en question, qui sont aussi les leurs. C'est du moins ainsi que la voix poétique présente les choses :

« Si Venus hizo de oro a Fryne bella,  
en pago a Venus hizo de oro Fryne,  
porque el lascivo corazón se incline  
al precio de sus culpas como a ella.

Adore sus tesoro, si los huella  
el desperdicio, y tarde ya los gime:  
que tal castigo y penitencia oprime  
a quien abrasa femenil centella.

En pálida hermosura, enriquecidas  
sus facciones, dio vida a su figura  
Fidias, a quien prestó sus manos Midas.

Arde en metal precioso su blancura;  
veneren, pues les cuesta seso y vidas,  
los griegos su pecado y su locura. »

<sup>537</sup> BL 102 / R 78.

<sup>538</sup> BL 103 / R 79.

Dans le deuxième sonnet, il est fait allusion à un autre don qu'a fait Phryné à sa ville, Thèbes, grâce à l'argent de sa prostitution : de nouvelles murailles. González de Salas donne en note l'explication suivante : « Llegó a tanta riqueza por su hermosura, que pudo reedificar los muros de Tebas, que había arruinado Alejandro Macedón. ». Nous reviendrons en détail sur ce sonnet au moment de commenter la valeur du corps dans la poésie morale quévédienne. Pour le moment, en ce qui concerne la *presencia de lo romano*, constatons que, si la situation est présentée comme paradoxale, c'est surtout le résultat final (le service rendu à Thèbes) qui est mis en valeur :

« Fryne, si el esplendor de tu riqueza  
a Tebas dio muralla bien segura,  
tantos padrones cuenta a tu hermosura  
cuantas piedras se ven en tu grandeza.

Del grande Macedón la fortaleza  
desfiguró su excelsa arquitectura;  
mas lo que abate fuerza armada y dura  
restituye, desnuda, tu flaqueza.

Tú, que fuiste prisión de los tebanos,  
eres defensa a Tebas, que yacía  
cadáver lastimoso de estos llanos.

La ciudad que por ti lasciva ardía  
se venga del poder de otros tiranos  
con lo que le costó tu tiranía. »

Alternativement, dans chaque strophe, un adjectif (« segura », v. 2), un verbe (« restituye », v. 8), un substantif (« defensa », v. 10) et un verbe à nouveau (« se venga », v. 13) expriment la sécurité retrouvée. Remarquons aussi que la mention de cette situation nouvelle se fait trois fois grâce à des mots ou groupes de mots que leur rythme ternaire rend comparables entre eux : « segura », « defensa », « se venga ». D'abord, ces trois termes sont paroxytons et se terminent par la voyelle A, les deux derniers présentant une alterance similaire des voyelles E/A et même des groupes de lettres EN/A. De plus, chaque fois, la deuxième syllabe du mot ou groupe de mots porte un des accents principaux du vers : le troisième pour « segura », le deuxième pour « defensa », le premier pour « se venga ». Cet ordre, qui déplace le mot évoquant le résultat de l'action de Phryné vers le début du vers, est cohérent avec le déroulement du sonnet, qui insiste sur cette situation surtout à la fin. Ce second sonnet souligne donc les bienfaits apportés par Phryné à Thèbes. Néanmoins, il se clôt sur la mention des torts de la prostituée (« tu tiranía ») : au vu de ce dernier exemple, comme du précédent, il

semble donc impossible de rattacher l'altérité constituée par l'espace-temps de l'Antiquité à une ligne morale d'être suivie<sup>539</sup>.

Dans le *salmo XII*<sup>540</sup>, enfin, l'altérité que constitue l'Antiquité est liée à une erreur de jugement qui empêche de voir la réalité des choses. Dans ce poème, les références à l'Antiquité disent l'aveuglement de cette période sur la brièveté de sa grandeur, puisqu'il est question, au vers 13, de « tantas vanas confianzas ». Sont alors affirmées, en même temps, la grandeur de certains aspects de l'Antiquité et l'incapacité de cette époque à prendre conscience de la fragilité des entreprises humaines :

« ¿Quién dijera a Cartago  
que, en tan poca ceniza, el caminante,  
con pies soberbios, pisaría sus muros ?  
¿Qué presagio pudiera ser bastante  
a persuadir a Troya el fiero estrago,  
venganza infame de los griegos duros ?  
¿De qué alta y divina profecía  
la gran Jerusalén no se burlaba ?  
¿A qué verdad no amenazó desprecio  
Roma, cuando triunfaba,  
segura de llorar el postrer día,  
con tanto César, Mario Bruto y Decio ?  
Y ya de tantas vanas confianzas  
apenas se defiende la memoria  
de las oscuras manos del olvido. » (vv. 1-15)

Comme cela a été précédemment annoncé, c'est le respect de la *varietas* qui préside ici, puisque l'aveuglement de Carthage est exprimé par le sémantisme du verbe « decir » et celui de deux modes : le subjonctif, pour « dijera », et le conditionnel, pour « pisaría », alors que l'aveuglement de Troie est surtout dit par le sémantisme de trois mots, que leur consonne

<sup>539</sup> Au Siècle d'Or, en Espagne, une autre prostituée est connue pour avoir voulu employer justement son argent immoralement gagné : il s'agit de la déesse Flora, dont l'action est critiquée par Pérez de Moya. Il nous semble logique de penser que Quevedo partageait ce référent culturel et l'image négative donnée de Flora par Pérez de Moya nous empêche de voir l'exemple de Phryné, qui s'en rapproche tant, comme une histoire moralement cautionnable, même si l'idée de rachat demeure présente chez Quevedo. Voici ce qu'écrit Pérez de Moya de Flora :

« San Agustín (en *De civitate Dei*, 6, 7) hace mención de una famosa ramera, que los romanos canonizaron por deesa, llamada Flora. Ésta, siendo en gran manera hermosa, vendía su cuerpo a cuantos quería, mas si no la daban gran suma de dinero, no admitía a nadie ; y como con este torpe oficio hubiese allegado mucho, cuando murió, dejando gran cantidad de dinero, dejó al pueblo romano por su heredero, mandando comprar rentas para que cada año le hiciesen solemnes fiestas en memoria suya. El pueblo romano aceptó la herencia con cargo y obligación de solemnizar la fiesta de una tal mujer, y no contentándose con esto, pasaron más adelante de lo que había pedido, que fue hacerla templos y señalarla sacrificios y dedicarla por deesa. Y como después de mejor mirado considerasen ser afrenta tener por deesa una mujer pública, por quitar el mal sonido mandaron que la llamasen de la deesa de las flores, y que presidiese a ellas, y que tuviese cargo de que los árboles floreciesen bien, para que dello procediesen frutos en abundancia, y que dedicada por deesa de estas cosas podía muy bien ser adorada por tal, y así quedó canonizada por deesa ; y porque el pueblo recibiese bien esto constituyeron fiestas bien regocijadas y deshonestas, conforme a la torpeza de la deesa cuyas eran. » (Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta...*, op. cit., 3, 13, pp. 422-423.) .

<sup>540</sup> BL 143.

initiale occlusive relie entre eux : «presagio », « pudiera » et « persuadir ». De manière encore différente, l'incapacité de l'ancienne Jérusalem à voir ce qui l'attend est synthétisée dans le verbe « burlarse » qui, à la forme négative, dit ici l'inexistence d'un seul élément dont Jérusalem ne se moquerait pas. Enfin, l'aveuglement de Rome est exprimé par l'opposition entre les deux mots « verdad » et « desprecio », contradictoires dans le sens où la mention d'une valeur louable du point de vue de la morale quévédienne précède la référence à une attitude de mépris critiquée. Au-delà de cette variété, la référence à l'Antiquité est ici univoque : cette période du passé, pour fastueuse qu'elle ait pu être, est, dans ces vers, l'objet de la critique de la voix poétique.

Remarquons enfin que la ville juive de Jérusalem est mise sur le même plan que des villes citées pour les événements qui leur sont liés dans l'Histoire de l'Antiquité gréco-latine. Il faut relier cette particularité au rapport du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol à l'époque antique : même si cette dernière est une référence culturelle récurrente, elle demeure marquée par un caractère païen qui empêche toute adhésion inconditionnelle à ses valeurs. De ce point de vue, la mention d'une référence plus directement liée aux origines du christianisme (l'ancienne Jérusalem) donne ici au passé antique une sorte de caution religieuse. Cependant, cette explication n'est pas la seule à prendre en compte : il s'agit aussi d'évoquer un passé exemplaire, dont l'Antiquité gréco-latine et les temps bibliques font partie à titre égal. Le rapport à l'Antiquité est donc complexe : il s'agit d'un espace-temps omniprésent comme référent culturel, considéré comme ayant été peuplé de grands hommes, mais aussi comme marqué par un paganisme qui empêche le plus souvent l'adhésion inconditionnelle à ses valeurs.

### 1.3-L'altérité du locuteur

De manière une peu plus surprenante peut-être, l'altérité est aussi, dans les poèmes moraux quévédiens, celle du locuteur, qui s'exclut du groupe dans lequel sa conscience morale l'empêche de demeurer. La question est alors de savoir si cet isolement est choisi et célébré ou, au contraire, subi et source de souffrances.

#### 1.3.1-L'altérité subie

Les cas où le locuteur est Autre par rapport au reste des humains et en souffre, sont assez rares : il s'agit seulement de deux sonnets, dans lesquels la voix poétique se plaint de sa solitude face à une angoisse issue de sa conscience de la fragilité de la vie. Dans le sonnet

« ‘¡Ah de la vida !’... ¿Nadie me responde ? »<sup>541</sup>, l’isolement fondamental du locuteur est exprimé dès le premier vers, dans l’interrogation rhétorique, puis repris dans tout le sonnet, non seulement de manière explicite, mais aussi de façon indirecte, nous allons le voir. Citons d’abord le poème en question :

« ‘¡Ah de la vida !’... ¿Nadie me responde?  
¡Aquí de los antaños que he vivido!  
La Fortuna mis tiempos ha mordido;  
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde  
La salud y la edad se hayan huido!  
Falta la vida, asiste lo vivido,  
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;  
hoy se está yendo sin parar un punto:  
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presentes sucesiones de difunto. »

D’abord, des tournures négatives ou de sens négatif disent l’étrangeté de la voix poétique par rapport à la vie : « Nadie » (v.1) ; « las esconde » (v.4) ; « sin poder saber » (v. 5) ; « huido » (v. 6) ; « Falta » (v. 7) ; « se fue » et « no ha llegado » (v. 8) ; « se está yendo sin parar » (v. 9)<sup>542</sup>. Outre ces tournures, les marques de la première personne contribuent à dire l’isolement, de deux manières différentes. En effet, dans les quatrains, le pronom « me » et les adjectifs possessifs « mi » et « mis » sont systématiquement reliés à des tournures négatives (« Nadie », « no ») ou de sens négatif (« morder » revient ici à retrancher violemment une partie d’un ensemble, « esconder », à le faire subrepticement). La première personne est ainsi représentée face à un néant. Quant au passé composé « he vivido », il exprime un regard projeté vers le passé. Certes, ce dernier est mentionné à travers un temps qui indique une permanence dans le présent, mais la permanence en question crée une angoisse existentielle : le temps passé convoqué dans le présent ne répond pas et le sujet est alors seul. Dans le premier tercet, la marque de la première personne contenue dans « soy » place le sujet poétique dans un flou temporel, grâce à la confrontation du présent avec le futur et le passé<sup>543</sup>, qui le décrit donc comme perdu, isolé finalement. Enfin, dans le dernier tercet, l’association des marques de la première personne (« junto », « he quedado ») avec deux termes relevant du champ lexical de la mort (« mortaja » et « sucesiones de difunto »), un terme évoquant le

<sup>541</sup> BL 2 / R 26.

<sup>542</sup> Nous reviendrons plus loin (cf. paragraphe 3.6.) sur la double négation « no hay calamidad que no me ronde ».

<sup>543</sup> Cf. également paragraphe 3.6.



passé (« pañales ») et un autre désignant le présent (« presentes »), met en place le même flou temporel qu'au vers 11 et décrit le sujet poétique comme isolé de la vie. Même, il se retrouve non seulement isolé de celle-ci à cause de la conscience aigüe qu'il a de sa fugacité, mais aussi étranger au reste des mortels, qui, eux, demeurent inconscients de la fragilité de leur condition.

Dans le sonnet « ¡Fue sueño ayer ; mañana será tierra ! »<sup>544</sup>, des tournures négatives, de sens négatif, ou qui évoquent la destruction en général, servent, comme précédemment, à dire l'isolement du locuteur par rapport à toute forme d'existence :

« Fue sueño ayer, mañana será tierra.  
¡Poco antes, nada, y poco después, humo!  
¡Y destino ambiciones, y presumo  
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,  
en mi defensa, soy peligro sumo;  
y mientras con mis armas me consumo,  
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es ayer, mañana no ha llegado;  
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento  
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento  
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,  
cavan en mi vivir mi monumento. »

Quant aux marques de la première personne, aussi, elles sont associées à l'expression de la destruction du sujet poétique : le verbe « presumir », conjugué à la première personne du singulier, est immédiatement suivi par l'apposition « apenas punto al cerco que me cierra », qui dit la fragilité du sujet poétique. Cette image, du temps comme un cercle qui enferme l'être humain en le menaçant, est issue d'un texte de Sénèque, qui écrit :

« Unus autem dies gradus vitae est : tota aetas partibus constat et orbes habet circumductos maiores minoribus. Est aliquis, qui omnes complectatur et cingat ; hic pertinet a natali ad diem extremum. Est alter, qui annos adulescentiae includit : est qui totam pueritam ambitu suo adstringit : est deinde per se annus in se omnia continens tempora, quorum multiplicatione vita componitur. Mensis artiore praecingitur circulo : angustissimum habet dies gyrum, sed et hic ab initio ad exitum venit, ab ortu ad occasum. »<sup>545</sup>

<sup>544</sup> BL 3 / R 27

<sup>545</sup> « Or, un jour c'est un degré de la vie. L'existence entière se divise en époques ; elle présente un certain nombre de cercles inégaux et concentriques. Il en est un dont la fonction est d'envelopper et de circonscire tous les autres ; il s'étend de la naissance à notre dernier jour. Le deuxième enclôt les années de jeunesse. Le troisième resserre dans son tour toute l'enfance. Ensuite se présente l'année, entité idéale, somme de tous les instants, qui, en se multipliant, compose la trame de la vie. Une moindre circonférence contient le mois. Le plus court tracé est celui que le jour décrit, mais le jour va, comme tout le reste, de son commencement à sa fin, de son lever à son couchant. » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit. (tome I), livre III, lettre 12, section 6, pp. 41-42). Cette image est aussi reprise dans le *salmo* « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios » :

« Esta lágrima ardiente con que miro  
el negro cerco que rodea a mis ojos,

Dans le vers qu'évédien, le sujet poétique est représenté comme un point sur un de ces cercles, et le pronom complément « me » est associé au verbe « cerrar », dont la connotation est clairement négative. Il en va de même pour le nom « peligro », renforcé par l'adjectif « sumo », auxquels est associé le verbe « soy » au vers 6. Plus loin, le pronom « me » est complément des verbes « consumir », « enterrar » et « llevar despeñado », qui expriment la destruction. Enfin, les pronoms possessifs de première personne associés à « pena », « cuidado », « vivir » et « monumento » sont reliés à des tournures de sens négatif : « a jornal de » dit le prix payé par la vie à la mort et « cavar » dit l'action destructrice de cette dernière. Remarquons que l'étrangeté rejette le locuteur hors de la temporalité humaine : il n'appartient ni au passé ni au futur, et le présent n'existe pas. Sur le plan spatial, cette situation se traduit par l'image de l'emprisonnement : ce qui est Autre par rapport au reste des humains est condamné à la souffrance et, donc, à l'enfermement. C'est du moins ce que laissent entendre le vers 8 du sonnet 2 : « y no hay calamidad que no me ronde. ». La double négation crée un cadre visuel dans le vers, confirmé par le sémantisme du verbe « rondar ». Dans le sonnet 3, au vers 4, c'est le verbe « cerrar » qui a ce rôle : « [soy] apenas punto al cerco que me cierra ! ». De plus, le premier accent du sonnet 2 porte sur le nom « vida », le dernier, sur « difunto », comme si le parcours terrestre complet de l'homme était réalisé dans le texte. Cette cohérence donne aussi l'idée d'un enfermement de l'homme dans sa condition mortelle. Dans le sonnet 3, les constructions parallèles des deux premiers vers enfermement également le sujet poétique également angoissants par leur vanité : « sueño ayer » / « mañana tierra » ; « antes, nada » / « después, humo ». De plus, dans le premier de ces deux vers, le chiasme entre les deux substantifs et les deux adverbes de temps renforce encore l'image de l'emprisonnement. Dans ces deux textes, donc, l'image dominante est celle d'une voix poétique isolée dans son angoisse existentielle car, à la fois, mise intellectuellement à part du reste des hommes et, physiquement, isolée par cette détresse.

### 1.3.2-L'altérité choisie

Dans la plupart des cas, cependant, l'altérité du locuteur est revendiquée comme une victoire morale sur l'illusion dont les autres demeurent victimes, ce qui est finalement sous-entendu aussi dans les deux sonnets précédemment cités, mais sans y prendre la forme d'une

célébration de cet isolement. Dans le sonnet « No es falta de poder que yo no pueda »<sup>546</sup>, l'altérité du locuteur, évoquée comme une privation de pouvoir, est louée :

« No es falta de poder que yo no pueda  
tener al benemérito quejoso,  
ni harto de venganza al envidioso  
que la bien obrar infama la vereda;

ni elegir en ministro a quien enreda  
el sosiego y la paz del virtuoso,  
ni ocupar en aumentos del vicioso  
de la Fortuna próspera la rueda.

No es falta del poder que el poderío  
me falte para ofensas, siendo miedo  
al varón docto, y amenaza al pío.

Y pues sin esta potestad me quedo,  
mucho le debo al poco poder mío,  
pues, cuanto debo no querer, no puedo. »

L'idée est celle d'un locuteur étranger aux préoccupations des autres humains, qui sont obsédés par la quête du pouvoir, alors que lui se réjouit des limites de ses propres possibilités matérielles. Pour en arriver à cette conclusion, la voix poétique accumule, tout au long du sonnet, les négations et tournures négatives, la première proposition principale à la forme affirmative apparaissant dans la toute dernière strophe (au vers 12), pour exprimer ce qu'est, finalement, ce manque : une chance à célébrer.

Dans le sonnet « El barro, que me sirve, me aconseja »<sup>547</sup>, au vers 5, l'idée de privation des richesses est ramenée à celle de sagesse morale, à travers un verbe (« me deja ») qui rappelle le « me quedo » final du sonnet précédent :

« El barro, que me sirve, me aconseja,  
y el golpe, no el ladrón, me le arrebató;  
no pudo el Potosí guardar la plata,  
ni el mar, que ondoso y pródigo le aleja.

Del no guardarla yo, docto me deja  
bien la ambición, a mi quietud ingrata,  
cuando, con menos susto, se desata  
el natural sustento en una teja.

Pues tiene el vituperio por salida  
el pedir, avergüéncense en la entrada,  
cuando tan poco ha menester la vida.

Mas si el pedir es fuerza no excusada,  
quiero pedirme a mí que nadie pida,  
primero que pedir a nadie nada. »

<sup>546</sup> BL 73 / R 36.

<sup>547</sup> BL 75 / R 38.

Si le premier « no » employé sert à dire que ce n'est pas le voleur mais les secousses infligées (sans doute à ses pieds) qui enlèvent la boue du corps du sujet poétique, la seconde mention de cette négation permet de nier une source potentielle d'erreur morale. Le mont Potosi, personnifié et pris comme antonomase de la richesse, est sujet du verbe « guardar », nié et qui a pour complément « la plata » : l'idée ainsi exprimée est que la montagne a renoncé à conserver ses richesses. À ce premier niveau, cela s'explique par le fait que les hommes, voleurs par rapport à l'argent du Potosi, le lui dérobent en exploitant ses mines, mais, à un second niveau, cela permet de prendre cette situation subie comme un exemple pour le sujet poétique, qui déclare faire de même dans le second quatrain. Le verbe « guardar » (dont le complément est « la plata », désignée par le pronom « la ») est, dans sa seconde mention (v. 5), complément du nom « la ambición » et la voix poétique exprime ainsi la sagesse acquise par le fait que cette ambition ne la touche pas. L'image employée pour illustrer cette affirmation est celle de l'accident d'une tuile qui tombe d'un toit : celle-ci, faite de boue, rappelle le début du poème, et permet d'affirmer que ce type d'événements, dus aux aléas de la nature (la pluie, le vent), cause moins de peur que le vol, que quiconque serait plus riche que le sujet poétique doit craindre des humains. La quatrième mention de la négation « no » sert à définir l'action de demander, thème du poème, comme impardonnable et à présenter la conclusion du sonnet comme issue de cette constatation, grâce à la forme hypothétique « si », qui a ici un sens également causal. Enfin, les trois dernières formes négatives (« nadie », employé deux fois, et « nada ») sont à leur tour niées : le vers 13 exprime la volonté de ne rien demander à personne et la demande au vers 14 est rejetée par la tournure « primero que ». Le sens de ces deux vers est que le sujet poétique préférerait s'adresser une demande à lui-même (celle de ne rien demander à autrui) plutôt que de demander quelque chose à quelqu'un. Du point de vue du sens, cette formulation complexe permet la répétition des négations, ce qui a pour effet de renforcer le propos de la voix poétique. Les formes négatives sont donc, ici, utilisées de manière plus variée que ce qui a été vu précédemment, dans le cas de l'altérité subie, où elles disaient l'isolement du locuteur. Ici, les quatre premières d'entre elles permettent de rejeter des fautes morales potentielles, alors que les trois dernières, plus proche du sens étudié plus haut, évoquent la barrière dressée entre le locuteur et les autres.

Dans le sonnet « Oír, ver y callar remedio fuera »<sup>548</sup>, la position d'étranger du locuteur, banni du groupe des hommes, est encore plus explicite, notamment à la fin de chaque tercet :

---

<sup>548</sup> BL 84 / R 53.

«Oír, ver y callar remedio fuera  
 en tiempo que la vista y el oído  
 y la lengua pudiera ser sentido  
 y no delito que ofender pudiera.

Hoy, sordos, los remeros con la cera,  
 golfo navegaré que (encanecido  
 de huesos, no de espumas) con bramido  
 sepulta a quien oyó voz lisonjera.

Sin ser oído y sin oír, ociosos  
 ojos y orejas, viviré olvidado  
 del ceño de los hombres poderosos.

Si es delito saber quién ha pecado,  
 los vicios escudriñen los curiosos:  
 y viva yo ignorante y ignorado. »

Le tout dernier vers du sonnet généralise l'isolement exprimé à la fin du premier tercet à une exclusion plus totale encore, à une distance prise d'avec tous les êtres humains. Le locuteur revendique alors une altérité mentale, exprimée par la notion d'oubli. Elle est reliée au futur dans le premier tercet, c'est-à-dire à une prédiction, puis la voix poétique renchérit sur la situation en souhaitant cette altérité, grâce au subjonctif du dernier vers. L'altérité est même alors double : le sujet poétique serait Autre vis-à-vis du reste des hommes, non seulement parce qu'il les ignore (« ignorante »), mais aussi parce qu'eux-mêmes ne prêtent pas attention à lui (« ignorado »). L'alliance de ces deux adjectifs, formellement et sémantiquement proches, et leur mention dans une phrase exprimant le souhait, crée une surprise, qui clot habilement le sonnet en affirmant ainsi résolument ne rien vouloir savoir du monde, ce qui était bien le propos du début du poème.

Dans certains poèmes, il est même question, pour le locuteur, de se retirer du monde, puisque c'est alors une altérité géographique qui est choisie comme réponse à l'altérité morale. Dans le *salmo* XV<sup>549</sup>, cette altérité géographique se matérialise dans la « cabaña » du vers 12, comparable à la « Torre » du titre du sonnet « Desde la Torre »<sup>550</sup>. Bien sûr, dans un cas, on a affaire à une allusion à un lieu fictif, alors que c'est le nom d'un lieu réel, la Torre de Juan Abad<sup>551</sup>, qui donne naissance à l'évocation d'un lieu isolé (« estos desiertos », v. 1) dans le

<sup>549</sup> BL 27 / R 50.

<sup>550</sup> BL 131 / R 109.

<sup>551</sup> En 1587, la mère de Francisco de Quevedo a mis en place un impôt en faveur de sa famille dans la ville de La Torre de Juan Abad, qui se soustrait ainsi à la juridiction du gouverneur de Villanueva de los Infantes, les Quevedo y Villegas devenant donc seigneurs de La Torre de Juan Abad. Mais le contrat n'est pas respecté et la ville refuse régulièrement de payer l'impôt, profitant sans doute du jeune âge de ses bénéficiaires, Francisco de Quevedo et sa soeur Margarita (née vers 1587). À partir de 1609, le frère et la soeur entreprennent un procès contre la ville, grâce auquel ils regagnent leurs droits en 1611. Entre 1619-1622, c'est dans cette ville que Francisco de Quevedo est exilé, à plusieurs reprises, dans le cadre du scandale de la Conjuración de Venise et de la chute du Duc d'Osuna. Il y retourne, en 1628, à nouveau banni de la Cour, puis entre 1635 et 1638, de son plein gré, puis en 1644, un an avant de mourir à Villanueva de los Infantes. Le sonnet *Desde la Torre* date

second sonnet. Quoi qu'il en soit, ce qui importe surtout est le fait que l'altérité morale du locuteur se traduise par son isolement physique dans un lieu clos, plutôt réduit et à l'écart des villes. En ce qui concerne le deuxième sonnet, d'ailleurs, la mention des « desiertos » au premier vers convoque assez explicitement la dimension religieuse de cette retraite<sup>552</sup>. Ce n'est pas exactement le cas pour le sonnet « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>553</sup>, d'où la mention du désert est absente, mais où sont bien explicites les références à la retraite et à l'oubli :

« Quiero dar un vecino a la Sibila  
y retirar mi desengaño a Cumas,  
donde, en traje de nieve, con espumas,  
líquido fuego oculto mar destila.

El son de la tijera que se afila  
oyen alegres mis desdichas sumas;  
corta a su vuelo la ambición las plumas,  
pues ya la Parca corta lo que hila.

Fui malo por medrar : fui castigado  
de los buenos ; fui bueno : fui oprimido  
de los malos, y preso, y desterrado.

Contra mí solo el mundo atento ha sido,  
y pues sólo fue inútil mi pecado,  
cual si fuera virtud, padezca olvido. »

Remarquons que l'oubli cité au dernier vers est complément du verbe « padecer », qui tend à représenter cet oubli comme une souffrance ; toutefois, ce verbe est au subjonctif, ce qui montre qu'une telle souffrance est souhaitée. Ce paradoxe en souligne un autre, entre la peine que cause l'inadéquation du monde avec les idéaux moraux du sujet, et l'espoir que place ce dernier dans le bien-être moral que va lui apporter sa retraite. Ce paradoxe, certes, est aussi un lien de cause (la peine) à conséquence (la décision de se retirer du monde), mais les deux sentiments sont néanmoins représentés comme ressentis en même temps.

D'une manière plus générale, dans tous les cas cités, le locuteur se pose bien, volontairement, en position d'étranger, géographiquement pourrions-nous dire, par rapport au reste des humains, ce qui est présenté comme une conséquence de l'inadéquation morale entre leur façon de voir et la sienne, c'est-à-dire une conséquence de l'altérité morale du locuteur par rapport à ces hommes. Cependant, il peut sembler surprenant qu'une solution proposée à la trop grande erreur morale du commun des humains soit, dans des poèmes moraux, la

---

vraisemblablement de 1637, puisque González de Salas écrit : « Algunos años antes de su prisión última me envió este excelente soneto desde la Torre. ». Or, c'est à parti de 1639 que Quevedo est enfermé au couvent de San Marcos de León. De plus, Maire Roig Miranda fait référence à cette même date de 1637 (Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo...*, op. cit., p. 245).

<sup>552</sup> Nous reviendrons sur cette notion de retrait religieux d'un monde marqué par le péché (cf. paragraphe 4.1.2.).

<sup>553</sup> BL 85 / R 55.

retraite du locuteur. En fait, il s'agit d'une menace qui, par définition, n'a pas d'intérêt à être mise à exécution : la voix qui la profère étant la voix poétique, elle n'existe que dans le cadre de la communication textuelle et l'affirmation de sa retraite du monde demeure une fiction à l'intérieur de la fiction. Son rôle est d'attirer l'attention des allocutaires sur les propos tenus dans les poèmes moraux, les paroles prononcées par quelqu'un qui menace de bientôt taire à jamais ayant toutes les chances de susciter l'intérêt.

Dans certains cas, aussi, le locuteur se présente comme étranger par rapport à un seul individu en particulier, qui est dans l'erreur morale alors que la voix poétique ne l'est pas. C'est ce qui se passe dans le dernier tercet du sonnet adressé à Consus<sup>554</sup>, « Conso, el primer consejo que nos diste »<sup>555</sup> :

« Yo, que desciendo, tus altares sigo;  
y quien por ti no baja, si subiere  
buscando premios hallará castigo. »

Dans cette strophe, « Yo » et « quien por ti no baja » sont opposés par leur position en première moitié de vers, par la conjonction de coordination « y », et par le point-virgule, ainsi que par l'utilisation des verbes, de sens opposé, « descendre », d'une part, et « no bajar » et « subir », d'autre part. Le locuteur est ainsi clairement présenté comme l'opposé de cette troisième personne, comme moralement Autre par rapport à elle.

Dans le sonnet « Ya llena de sí solo la litera »<sup>556</sup>, ce n'est plus le seul locuteur mais une première personne du pluriel qui est opposée au personnage de Mathon<sup>557</sup>, dans les tercets :

« Cuando a todos pidió, le conocimos;  
no nos conoce cuando a todos toma;  
y hoy dejamos de ser lo que ayer dimos.

Sóbrale todo cuanto falta a Roma;  
y no nos puede ver, porque le vimos:  
lo que fue esconde; lo que usurpa asoma. »

À l'avant-dernier vers surtout, le verbe « ver » est complément de « puede », conjugué à une troisième personne du singulier qui représente Mathon, puis conjugué à la première personne

<sup>554</sup> Consus est un dieu romain ancien de la moisson et son culte est connu pour présenter la particularité d'être célébré dans des temples où l'on descend, par quelques marches, à l'inverse des temples dédiés aux autres dieux, où l'on monte. C'est à cette originalité que Quevedo fait allusion dans ce sonnet. En latin, comme chez Quevedo, le nom de Consus est parfois rapproché du nom « consilium » (le conseil), mais dans le sens de « plan organisé », car c'est pendant les fêtes dédiées à ce dieu que les Romains ont exécuté le plan qui a conduit à l'enlèvement des Sabines. Quevedo reprend cette proximité lexicale, mais dans un sens différent, qui sert le propos de ce sonnet.

<sup>555</sup> BL 76 / R 39.

<sup>556</sup> BL 52 / R 12.

<sup>557</sup> Chez Juvénal ( *op. cit.*, I, vv. 30-33), Mathon est un avocat enrichi récemment qui fait ostension de son nouvel état en paradant dans une chaise à porteurs. L'auteur latin met l'accent sur son aspect physique repoussant (depuis qu'il s'est enrichi, il a grossi).

du pluriel, ce qui souligne l'opposition entre le personnage critiqué et le groupe dont fait partie le sujet poétique. Ainsi, le locuteur est dans une position particulière : il est Autre par rapport à Mathon, mais, puisque ce locuteur fait partie du groupe de la première personne du pluriel, c'est en fait surtout Mathon qui est rejeté en position d'étranger du fait de son mauvais comportement moral, alors que le locuteur correspond à la norme célébrée, ce que marque le pluriel de la première personne.

### 1.4-Altérité et paradoxes

Outre sa nécessaire présence à différentes échelles de la communication poétique, l'altérité implique, toujours dans ce cadre, un certain nombre de paradoxes : ceux que la voix poétique observe chez autrui dans le but d'en tirer ensuite des leçons. Par exemple, nous allons voir comment l'observation de l'exercice du pouvoir par autrui conduit la voix poétique québécoise à souligner les mauvaises actions impliquées par la recherche du pouvoir, ou l'absence de pouvoir réel que cache l'apparent exercice de ce dernier. De même, nous verrons, en ce qui concerne l'observation des rapports de don et de possession entre personnages autres que la voix poétique, que cette dernière souligne le fait que ces rapports sont susceptibles d'opposer les gens entre eux. Enfin, nous montrerons que, pour échapper elle-même à ces paradoxes, c'est-à-dire pour représenter poétiquement le moyen de s'y soustraire, la voix poétique québécoise a recours à d'autres oppositions encore, notamment celle qui l'amène à constater que toute maîtrise de soi importe plus que la possession matérielle, mais aussi celle qui lui fait évoquer le refus de détenir des biens.

#### 1.4.1-Les paradoxes du pouvoir

Un premier paradoxe, issu de la prétendue observation menée sur autrui par la voix poétique québécoise des poèmes moraux, est celui qui souligne les péchés commis dans la quête du pouvoir. Cette association est paradoxale dans la mesure où la recherche du pouvoir est présentée, au départ, comme spontanément souhaitable, alors que ses effets immédiats sont dits néfastes d'un point de vue moral. C'est ainsi que sont opposées des expressions d'un pouvoir désirable et des références aux péchés que sa quête implique, dans le premier vers du sonnet *Describe la vida miserable de los palacios, y las costumbres de los poderosos que en ellos favorecen*<sup>558</sup> :

« Para entrar en palacio, las afrentas,

---

<sup>558</sup> BL 79 / R 42.



joh Licino !, son grandes, y mayores  
las que dentro conservan los favores  
y las dichas mentidas y violentas. »

Ici, « entrar en palacio », n'est pas connoté négativement au départ : il est placé en tout début de vers et isolé par la ponctuation. Cependant, il est lié au mot « afrentas », dont le sens lui-même est porteur de critique et qui est repris par le pronom « las », au troisième vers de la strophe, dans le cadre d'une comparaison qui oppose les deux types d'affronts : le premier, plus faible, et le second, plus grave. Cette opposition est soulignée par la référence à deux espaces différents : l'extérieur et l'intérieur du palais, pris comme image du pouvoir. Le verbe « entrar » implique de passer de l'espace extérieur à l'intérieur, puis l'adverbe « dentro » fait référence à l'espace intérieur seulement. Le verbe, comme l'adverbe de lieu, est placé sous le premier accent du vers où il se trouve, ce qui souligne le parallèle entre les deux références. Cette comparaison établit l'existence d'une plus grande faute morale à l'intérieur du palais, pour y demeurer, qu'entre l'extérieur et l'intérieur, pour y entrer. Il y a donc une gradation, entre un premier type de fautes, commises pour accéder au pouvoir, et un second type, plus grave, de fautes commises pour le conserver.

De même, au vers 8 du sonnet « Ya te miro caer precipitado »<sup>559</sup>, la voix poétique oppose en trois termes deux aspect paradoxaux de la recherche du pouvoir, en les reliant par le verbe « ser » : « tesoro y poder son tu pecado ». Ici, on a bien affaire à un paradoxe car, comme dans l'exemple précédent, les termes mis en jeu par l'opposition sont, à un premier niveau, connotés positivement pour les uns (« tesoro », « poder », comme « entrar en palacio » dans l'autre exemple) et très négativement pour les autres (« pecado », de même que « afrentas » plus haut). Le contexte et le propos de chacun de ces sonnets introduit l'idée que tout pouvoir n'est pas souhaitable, que tout trésor n'en est pas un du point de vue moral, et qu'« entrar en palacio » n'est pas forcément une réussite à désirer : dans « Para entrar en palacio, las afrentas », la vie de Cour est présentée comme peu désirable, comme le souligne le titre du poème, cité plus haut, et dans « Ya te miro caer precipitado », c'est la volonté de « medrar » en général qui est critiquée, par l'adresse à un allocutaire qui aurait ainsi gravi l'échelle sociale avant de la redescendre soudainement.

Dans certains cas, toutefois, c'est uniquement le domaine du péché qui est évoqué, pas l'aspect séduisant, qu'a le pouvoir. La voix poétique n'a alors plus seulement recours au paradoxe mais aussi à l'hyperbole du Mal : il ne s'agit plus de citer deux aspects opposés d'une même réalité, mais de souligner l'extrémité critiquable à laquelle conduit la situation en

---

<sup>559</sup> BL 99 / R 75.

question. Par exemple, dans le sonnet « ¿Cuándo, Licino, di, contento viste »<sup>560</sup>, le locuteur demande à Licino dans le second quatrain :

« ¿Qué cortesano habrá que no se afrente  
de que le exceda en vida delincuente  
el que a los ojos, que pretende, asiste ? » (vv. 6-8)

L'idée est d'exprimer l'excès de goût pour le péché, dont se rendent coupables les courtisans, au point d'ériger le péché en valeur dont on jalouserait la présence plus importante chez autrui que chez soi. Voici l'ensemble du sonnet, où le mot « pecado » est répété deux fois, chaque fois sous un accent métrique principal :

« ¿Cuándo, Licino, di, contento viste  
hombre con un pecado solamente,  
si quien merece pena es suficiente,  
y el inculpable, inútil yace y triste?

¿Quién al mayor delito se resiste?  
¿Qué cortesano habrá que no se afrente  
de que le exceda en vida delincuente  
el que a los ojos, que pretende, asiste?

¡Oh ingenio del pecado escandaloso!  
Pues Licas (habitado de serenos  
áspides el espíritu ambicioso)

todos los malos quiere que sean buenos,  
para que a su maldad el poderoso,  
por sola, comunique sus venenos. »

Ce sonnet présente la particularité de ne pas mentionner la bonne conduite morale à suivre, mais seulement le mauvais exemple à ne pas reproduire. Il fonctionne grâce à un présupposé : les valeurs morales opposées au contre-exemple ici développé sont considérées comme connues par l'allocutaire, qui est censé y adhérer, ce qui va dans le sens d'un corpus cohérent de poèmes moraux, dont la lecture complète éclaire le sens de certains poèmes. Ici, la lecture de l'ensemble de la poésie morale quévédienne permet de préciser la nature de l'exemple à suivre : le mépris du monde, la vie retirée. Le paradoxe, dans ce texte, est donc sous-entendu, et se situe entre la bonne conduite morale et son inverse.

Pour conclure cette première série de considérations, sur le paradoxe entre la recherche, apparemment souhaitable et qui pourrait être menée avec mesure, du pouvoir et les péchés auxquels elle conduit en fait, citons encore le sonnet *Describe la vida miserable de los palacios, y las costumbres de los poderosos que en ellos favorecen*<sup>561</sup> :

« Para entrar en palacio, las afrentas,  
¡oh Licino !, son grandes, y mayores  
las que dentro conservan los favores

<sup>560</sup> BL 50 / R 10.

<sup>561</sup> BL 79 / R 42.

y las dichas mentidas y violentas.

Los puestos en que juzgas que te aumentas  
 menos gustos producen que temores,  
 y vendido al desdén de los señores,  
 pocas horas de vida y de paz cuentas.

No te queda deudor de beneficio  
 quien te comunicare cosa honesta;  
 y sólo alcanzarás puesto y oficio

de quien su iniquidad te manifiesta;  
 a quien, cuando quisieres, de algún vicio  
 pudieres acusarle sin respuesta. »

Le dernier vers de ce poème représente autrui comme quelqu'un d'utile à l'ascension socio-politique de l'allocutaire, à la condition que ce dernier « pudiere [...] acusarle sin respuesta. ». Un paradoxe existe entre la morale chrétienne communément défendue par la voix poétique et le conseil cynique qu'elle donne, ironiquement, à son allocutaire. D'autre part, il est intéressant de souligner l'emploi du verbe « poder », qui a ici une dimension particulière : il est question, tout au long du poème, des moyens d'accéder au pouvoir pour soi ; or, la chute du sonnet emploie justement le verbe « poder », pour donner la clé de cette ascension socio-politique, à savoir, la capacité à causer du tort à autrui. Remarquons que le verbe « poder » apparaît pour la première et unique fois, dans ce poème, au dernier vers, en accord avec l'idée que le seul pouvoir réel est celui qui s'appuie sur cette menace faite à l'Autre. L'accès au pouvoir est donc soumis à une condition : celle de faire passer sa propre individualité avant toute prise en considération de l'intérêt d'autrui. C'est du moins ce qu'affirme ici la voix poétique qu'évêdienne, soulignant en même temps la totale incompatibilité de ce processus avec une valeur qu'elle défend par ailleurs : la soumission de l'individu à l'ensemble de la création divine.

L'autre paradoxe que la voix poétique souligne à la suite de sa prétendue observation d'autrui est celui qui oppose l'apparence de pouvoir (la domination matérielle sur les choses et les êtres extérieurs au sujet) à l'absence de pouvoir réel (l'incapacité du sujet à se maîtriser lui-même et sa faiblesse par rapport à la toute-puissance divine). C'est ce que souligne, dans la tradition de la fable, le sonnet « ¿Ves la greña que viste, por muceta [...] ? »<sup>562</sup>, en représentant un symbole du pouvoir, le lion, dans une situation d'incapacité à agir, puis de soumission à plus faible que lui :

« ¿Ves la greña que viste, por muceta,  
 erizada, y la sima en donde embosca

---

<sup>562</sup> BL 67 / R 30.

armas por dientes ? ¿ Que la cola enrosca,  
y en cada uña alista una saeta?

¿Que el bramido le sirve de trompeta,  
y que la zarpa desanuda tosca?  
Pues todo lo ocasiona aquella mosca,  
y un átomo importuno le inquieta.

Por otra parte, aquel ratón, royendo,  
le quita la prisión que no ha podido  
quitarse, muy león y muy horrendo.

Tal sucede al poder que es más temido:  
que le libra un ratón, que vive huyendo,  
y del mosquito le congoja el ruido. »

L'intérêt de ce poème réside en particulier, à ce stade de notre étude, dans l'emploi qui y est fait du verbe et de sa forme substantivée « poder ». En effet, il est question, aux vers 9 et 10, à propos de la première mésaventure du lion, pris dans des filets, de « la prisión que no ha podido / quitarse » : le verbe « poder » est employé, en rapport avec le symbole du pouvoir, à la forme négative, mettant en mots le paradoxe entre pouvoir apparent et manque réel de pouvoir. Quand au substantif « el poder », il est employé au début de la dernière strophe du sonnet, pour désigner le lion, ainsi que ses équivalents dans le monde contemporain de Quevedo. Ce substantif est précédé de l'adverbe « Tal », qui résume tout ce qui précède dans le poème, et suivi de deux points, qui annoncent le résumé des deux fables. Dans cet exemple, l'écriture quévédienne condense non seulement deux fables d'Ésope en un seul sonnet, mais elle fait fonctionner celui-ci autour de la négation du pouvoir apparent<sup>563</sup>. Le pouvoir réel est, dans le poème de Quevedo, celui du plus faible, qui peut être doté d'une capacité que n'a pas

<sup>563</sup> Voici les deux fables d'Ésope :

« Le Cousin et le Lion

Un cousin s'approcha d'un lion et lui dit : 'Je n'ai pas peur de toi, et tu n'es pas plus puissant que moi. Si tu prétends le contraire, montre de quoi tu es capable. Est-ce d'égratigner avec tes griffes et de mordre avec tes dents ? Une femme même qui se bat avec son mari en fait autant. Moi, je suis beaucoup plus fort que toi ; si tu veux, je te provoque même au combat.' Et, sonnante de la trompe, le cousin fondit sur lui, mordant le museau dépourvu de poil autour des narines. Quant au lion, il se déchirait de ses propres griffes, jusqu'à ce qu'il renonça au combat. Le cousin, ayant vaincu le lion, sonna de la trompe, entonna un chant de victoire, et prit son essor. Mais il s'empêtra dans une toile d'araignée, et, se sentant dévorer, il gémissait, lui qui faisait la guerre aux plus puissants, de périr par le fait d'un vil animal, une araignée. »

« Le Lion et le Rat reconnaissant

Un lion dormait ; un rat s'en vint trotter sur son corps. Le lion, se réveillant, le saisit, et il allait le manger, quand le rat le pria de le relâcher, promettant, s'il lui laissait la vie, de le payer de retour. Le lion se mit à rire et le laissa aller. Or il arriva que peu de temps après il dut son salut à la reconnaissance du rat. Des chasseurs en effet le prirent et l'attachèrent à un arbre avec une corde. Alors le rat l'entendant gémir accourut, rongea la corde et le délivra. 'Naguère, dit-il, tu t'es moqué de moi, parce que tu n'attendais pas de retour de ma part ; sache maintenant que chez les rats aussi on trouve de la reconnaissance.'

Cette fable montre que dans les changements de fortune les gens les plus puissants ont besoin des faibles. » (Ésope, *Fables*, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1967, fables 188 et 206, pp. 82 et 91).

le plus grand et qui lui sert, soit à sauver la vie de ce dernier, soit à la rendre insupportable. Bien sûr, ce sont deux êtres différents qui, soit rongent les filets, soit dérangent le puissant par le bruit, cependant, tous deux appartiennent au même groupe des faibles, dans le cadre de la fiction poétique. Ce dernier, dans ce texte, est donc représenté comme capable d'effectuer deux actions différentes, alors que le symbole du pouvoir n'en effectue aucune qui soit efficace. La condensation des deux fables d'Ésope, en plus d'introduire une variation formelle par rapport à la source, sert donc le propos du poème, l'affirmation de la faiblesse du pouvoir apparent, en dédoublant le nombre des signes de pouvoir là où on s'attend le moins à les voir.

Précisons que, si le puissant est ici soumis à plus faible que lui, le cas le plus courant chez Quevedo est celui où s'affirme l'absence de pouvoir des soi-disant puissants par rapport à Dieu<sup>564</sup>. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Desembaraza Júpiter la mano »<sup>565</sup> :

« tiembla, escondido, en torres el tirano,  
y es su guarda, su muro y su recelo;  
y erizado temor le cuaja en yelo  
cuando el rayo da música al villano. »

Le puissant qui abuse de son pouvoir, le tyran, est représenté comme faiblissant devant sa crainte des autres en général (vv. 5-6), mais aussi, plus particulièrement, des foudres venues du Ciel (vv. 7-8). Remarquons que la référence au « villano » double la faiblesse du supposé puissant, qui non seulement faiblit devant l'action de Dieu sur la Nature mais, en plus, la craint alors que plus faible que lui en tire du plaisir (« música »).

Dans le sonnet « ¿Puedes tú ser mayor ? ¿Puede tu vuelo [...] ? »<sup>566</sup>, les mentions du verbe « poder », au début de chaque quatrain, sont placées, par la construction du sonnet et par sa chute, sous le signe de la destruction :

« ¿Puedes tú ser mayor ? ¿Puede tu vuelo  
remontarte a más alta y rica cumbre,

<sup>564</sup> Les deux images, de Dieu et du faible, ne sont d'ailleurs pas à opposer totalement, si l'on songe que la religion chrétienne associe volontiers l'image de Dieu à celle des moins puissants d'entre les hommes. Cf. notamment Matthieu, XXV, 40 :

« [...] chaque fois que vous l'avez fait [= donner à manger à qui à faim, donner à boire à qui a soif, recueillir qui est étranger] à l'un des moindres de mes frères, vous me l'avez fait à moi. »

et 45-46 :

« [...] chaque fois que vous ne l'avez pas fait à l'un de ces moindres-là vous ne me l'avez pas fait non plus à moi.

Et ils s'en iront, ceux-ci au châtement éternel, et les justes à la vie éternelle. »

Le fait que Quevedo utilise aussi cette référence dans *La Constancia y paciencia del santo Job* est une preuve qu'une telle association est familière à son écriture :

« El [Cristo] dijo : 'Lo que hiciéredes con uno destos pobres, hacéis conmigo.' » (Francisco de Quevedo y Villegas, *La Constancia y paciencia del santo Job*, in, *Obras completas (estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía)*, op. cit., tome I, p. 1339).

<sup>565</sup> BL 86 / R 58.

<sup>566</sup> BL 111 / R 88.

ni a más hermosa y clara excelsa lumbre  
que la que ves arder por todo el cielo?

¿Puede mi desnudez y mi desvelo  
y el llanto que a mis ojos es costumbre,  
bajarme más que al cardo y la legumbre,  
que son desmedro al más inútil suelo?

Pues todo el oro fijo y el errante,  
que sombras de la noche nos destierra  
y son vista del orbe centellante,

todo el pueblo de luz que el zafir cierra,  
eterno al parecer, siempre constante,  
tiene donde caer ; mas no la tierra. »

Le verbe « poder » est répété trois fois, dans le premier vers de chacun des quatrains, sous une forme interrogative dont le rôle est de laisser planer le doute sur la réalité de son accomplissement. Ensuite, dans les deux tercets, c'est l'indéfini « todo » qui est répété, dans le premier vers de chaque strophe également. Un parallèle est donc tracé entre, d'une part, l'interrogation sur la possibilité de l'accomplissement de la grandeur de l'allocutaire (vv. 1-2) et de la bassesse du locuteur (vv. 5-6) et, d'autre part, la référence à la totalité de la création (vv. 9-12). Or, cette double mention de la totalité est sujet du verbe « caer », qui la place, par son sémantisme, sous le signe de la déchéance. En raison du parallèle formel précédemment évoqué, la grandeur de l'allocutaire est également associée à cette déchéance. La petitesse du locuteur est en lien logique avec la seconde partie de l'opposition, qui occupe le vers 14.

Dans le sonnet « ¿Ves esa choza pobre que, en la orilla »<sup>567</sup>, l'idée de destruction revient pour évoquer la destinée du pouvoir :

« Y miro, libre, naufragar la saña  
del poder cauteloso, que, engañado,  
tormenta vive cuando alegre engaña. » (vv. 12-14)

La métaphore du naufrage dit ici la destruction et elle est accompagnée par la référence à la liberté de la voix poétique, opposée à la privation de liberté qu'implique l'exercice du pouvoir matériel. Quant au terme « poder » lui-même, il est non seulement associé à l'observation par la voix poétique des mésaventures d'autrui (car il est complément du nom « la saña », qui complète le verbe « miro »), mais aussi lié à la destruction (« naufragar », « tormenta ») à laquelle serait condamné tout pouvoir matériel.

Le pouvoir matériel a en effet pour caractéristique, d'après les poèmes moraux quévédiens, d'être réversible. Cette idée trouve sa meilleure expression dans le sonnet « Un godo, que una cueva en la montaña »<sup>568</sup> :

<sup>567</sup> BL 123 / R 101.

« Un godo, que una cueva en la montaña  
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;  
del Betis y Genil las dos orillas,  
los herederos de tan grande hazaña.

A Navarra te dio justicia y maña;  
y un casamiento, en Aragón, las sillas  
con que a Sicilia y Nápoles humillas,  
y a quien Milán espléndida acompaña.

Muerte infeliz en Portugal arbola  
tus castillos. Colón pasó los godos  
al ignorado cerco de esta bola.

Y es más fácil, ¡oh España !, en muchos modos,  
que lo que a todos les quitaste sola  
te puedan a ti sola quitar todos. »

Ici, le « godo » Pélage est sujet du verbe « poder », dans le premier quatrain et il représente l'Espagne, qui est complément, au dernier vers du sonnet, du même verbe. Le sonnet contient une mise en garde contre la réversibilité possible du pouvoir : Pélage a pu (re)conquérir l'Espagne pour la chrétienté, mais les ennemis du pays pourraient tout aussi bien mettre à mal sa stabilité. Certes, cette réversibilité est mise à distance par le mode subjonctif, alors que le verbe « quitar », à l'indicatif, dit la possession effective ; mais elle soulignée par le chiasme entre « a todos les quitaste sola » (v. 13) et « a ti sola quitar todos » (v. 14). Si le propos est nuancé, puisqu'il ne s'agit que d'une mise en garde, cette menace de la réversibilité du pouvoir s'inscrit, nous l'avons montré, de manière profonde sur le plan textuel : de même que l'infinitif substantivé « el poder » contient toutes les virtualités du verbe, tout homme, ou tout pays, même puissant, est soumis au risque de tout perdre.

Quant au pouvoir d'un être sur lui-même, il est présenté par la voix poétique, à l'issue de sa prétendue observation d'autrui, comme éminemment souhaitable. C'est d'abord, en fait, le seul pouvoir réel auquel l'être humain puisse prétendre. Dans le sonnet « ¡Ah de la vida !'... ¿Nadie me responde ? »<sup>569</sup>, la voix poétique est en effet décrite comme dépourvue de tout pouvoir, face à la mort : « ¡Que sin poder saber cómo ni adónde / la salud y la edad se hayan huido! » (vv. 5-6). La seule possibilité qui reste est alors de représenter le pouvoir sur autre chose que soi comme non souhaitable. C'est ce qu'exprime le sonnet « No es falta de poder que yo no pueda »<sup>570</sup> : en accord avec le mode de pensée stoïcien<sup>571</sup>, la voix poétique

<sup>568</sup> BL 71 / R 34.

<sup>569</sup> BL 2 / R 26.

<sup>570</sup> BL 73 / R 36.

<sup>571</sup> Rappelons le lien que souligne González de Salas entre ce sonnet et la lettre 67 (González de Salas parle de la lettre 68, mais cette citation se trouve en fait dans la 67, section 2) des *Lettres à Lucilius* de Sénèque (*op. cit.*) :

considère, en quelque sorte, l'absence de pouvoir comme une donnée non modifiable, s'en accommoder revenant alors à exercer une forme de pouvoir sur soi-même. Or, la fonction du poème est ici de rendre plus facile cette acceptation de l'impuissance humaine, en présentant comme un bien l'absence de pouvoir : « mucho le debo al poco poder mío, / Pues cuanto debo no querer no puedo. » (vv. 13-14). Au vers 13, l'utilisation du possessif articulé permet d'encadrer le groupe nominal « poco poder », ce qui contribue à exprimer sa petite dimension (s'il est encerclé, il peut paraître plus petit). De plus, la répétition du phonème consonnantique occlusif bilabial sourd produit un effet d'insistance sur la mention de ce faible pouvoir. L'adjectif « poco » est ainsi souligné et mis en relation avec le nom « poder » et le verbe conjugué « puedo ». L'absence de pouvoir est assimilée à une chance, grâce au quantitatif « mucho », qui, associé au verbe « deber », s'oppose au groupe nominal « poco poder ». C'est aussi ce que souligne le dernier tercet du sonnet « El que me niega lo que no merezco »<sup>572</sup> :

« No puede estar sujeto a desventura  
quien teme el beneficio por afrenta;  
quien tiene la esperanza por locura. »

Dans ces vers, l'emploi du verbe « poder » à la forme négative se fait dans un contexte positif, puisqu'il est souhaitable de ne pas être exposé au malheur (« desventura ») : dans les deux derniers vers, les expressions « temer el beneficio por afrenta » et « tener la esperanza por locura » reposent sur une inversion des valeurs généralement admises et sur une homonymie des verbes, soulignée par la construction identique, ce qui a pour effet de marquer l'esprit de l'allocutaire. Ainsi, et au-delà de ce qui est explicitement contenu dans ces vers, l'absence de pouvoir est représentée comme une bonne chose. Ce type de considérations est même dépassé par les poèmes qui vont jusqu'à représenter comme un pouvoir (d'ordre mental ou moral) le rejet du pouvoir matériel sur le monde. C'est ce qui a lieu dans le sonnet « En el mundo naciste, no a enmendarle »<sup>573</sup> : la connaissance de ce qu'est le monde et le mépris pour ce dernier, sont cités comme des capacités souhaitables, des pouvoirs, puisque c'est bien du verbe « poder » qu'il s'agit aux vers 3 et 4 : « puedes, siendo prudente, conocerle; / Podrás, si fueres bueno, despreciarle. ». Citons, enfin, le sonnet « Todo lo puede despreciar cualquiera »<sup>574</sup>, dont le second vers est le suivant : « mas nadie ha de poder tenerlo todo ». On a ici affaire à deux types de pouvoirs : celui, loué par le sonnet, qui consiste à être capable de

---

« Ago gratias senectuti quod me lectulo affixit: quidni gratias illi hoc nomine agam? Quidquid debebam nolle, non possum. Cum libellis mihi plurimus sermo est. » « Je rends grâce à la vieillesse de m'avoir cloué sur mon lit. Et pourquoi ne la remercierais-je pas à ce titre ? Tout ce que je devais éviter de vouloir, je n'ai plus la possibilité de la faire. »

<sup>572</sup> BL 109 / R 86.

<sup>573</sup> BL 70 / R 33.

<sup>574</sup> BL 72 / R 35.



tout mépriser (« Todo lo puede despreciar cualquiera »), y compris le pouvoir, et celui, contre lequel la voix poétique engage à lutter, et dont la réalisation ne sera jamais complète, qui est le pouvoir matériel sur le monde (« mas nadie ha de poder tenerlo todo »). Dans la logique du propos de la voix poétique, le premier des deux est évoqué par une formule affirmative, alors que le second lui est opposé par « mas » et est cité dans le cadre d'une tournure négative. Le premier quatrain de ce sonnet est une reprise très proche de la lettre 62 de Sénèque:

« Contemnere aliquis omnia potest, omnia habere nemo potest : brevissima ad divitas per contemptum divitiarum via est. »<sup>575</sup>

« Todo lo puede despreciar cualquiera;  
mas nadie ha de poder tenerlo todo:  
sólo, para ser rico, es fácil modo  
despreciar la riqueza lisonjera. »<sup>576</sup>

Non seulement, dans les deux cas, l'idée exprimée est la même, mais on retrouve également la double mention du mépris (« contemnere » et « despreciar »), l'opposition « cualquiera »-« aliquis » / « nadie »-« nemo », et la répétition des mots « todo » / « omnia » et « puede » / « potest ». La notion de pouvoir, centrale ici, est donc à replacer dans le cadre d'une imitation de Sénèque, qui place ainsi cette attitude morale dans la lignée d'une tradition plus ancienne.

Précisons, pour conclure, que nous n'avons pas trouvé, dans les poèmes moraux quévédiens, de référence à une situation de régression par rapport au progrès moral que suppose le mépris du pouvoir matériel. Bien sûr, dans les *salmo*s de l'*Heráclito cristiano*... notamment, il est question de la difficulté que suppose un tel combat du sujet contre sa nature pécheresse ; cependant, il semble qu'une telle victoire, une fois acquise, le soit pour longtemps, au contraire du pouvoir sur les choses matérielles, dont nous avons dit combien la réversibilité était soulignée.

#### 1.4.2-Les paradoxes du don et de la possession (*dar et tener*)

Parmi les rapports que la voix poétique prétend avoir observés chez autrui, ceux que régit l'échange de biens matériels occupe une place particulière. La question du don et de la réception de ce don implique en effet, d'après les poèmes moraux quévédiens, une hiérarchisation non souhaitable des êtres, celui qui reçoit étant considéré comme inférieur et pouvant en ressentir du mécontentement. On arrive ainsi au paradoxe qui fait que le principe

<sup>575</sup> « Tel est en état de mépriser tout ; nul n'est en état de tout posséder. Pour se faire riche, le mépris des richesses est la plus courte voie. » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, édition revue et corrigée par Claude Rambaux, Paris, Les Belles Lettres, 1993 (tome II), livre VI, lettre 62, section 3, p. 95).

<sup>576</sup> BL 72 / 35.

du don oppose les êtres entre eux. C'est, par exemple, ce qui se passe dans le couple des sonnets « Esta miseria, gran señor, honrosa » et « Séneca, el responder hoy de repente »<sup>577</sup>, où Sénèque refuse une récompense de Néron au nom du mépris des choses matérielles :

« Esta miseria, gran señor, honrosa,  
de la humana ambición alma dorada;  
esta pobreza ilustre acreditada,  
fatiga dulce, y inquietud preciosa;

este metal de la color medrosa,  
y de la fuerza contra todo osada  
te vuelvo, que alta dádiva envidiada  
enferma la fortuna más dichosa.

Recíbelo, Nerón, que en docta historia,  
más será recibirlo que fue darlo,  
y más seguridad en mí el volverlo:

pues juzgarán, y te será más gloria,  
que diste oro a quien supo despreciarlo,  
para mostrar que supo merecerlo. »

Suite à ce refus, le personnage de Néron est représenté comme opposant deux intérêts contradictoires le sien et celui de Sénèque :

« Séneca, el responder hoy de repente  
a tu razonamiento prevenido,  
gloria es de tu enseñanza, que ha podido  
formar mi lengua contra ti elocuente.

A lo que yo te debo, aun no es decente  
eso, que de mi mano has recibido;  
y para lo que a mi me debo, ha sido  
empezar a premiarte escasamente.

Quieres a costa de la fama mía,  
que alaben tu modestia y tu templanza,  
y que acusen mi avara hidropesía.

El premio, pues, debido a mi enseñanza  
goza, porque el volvérmelo este día,  
y no admitirle yo, nos sea alabanza. »

L'acte de don et le refus qui lui succède provoquent donc un conflit entre la réputation que Néron doit tenir, celle d'un homme généreux et l'image à laquelle Sénèque ne veut pas cesser de correspondre, celle d'un homme désintéressé. L'opposition, dans le second sonnet, est notamment exprimée par l'emploi en chiasme des pronoms et adjectifs possessifs de première et de deuxième personne. Le lexique du don et de la possession est omniprésent dans les deux poèmes : au verbe « volver » succède le substantif « dádiva », au vers 7 du sonnet 43, dans le premier tercet de ce sonnet, le verbe « recibir » est présent deux fois, le verbe « dar » rappelle

<sup>577</sup> BL 43 et 44 / R 3 et 4.

« dádiva » et annonce la forme « diste » de l'avant-dernier vers, et le verbe « volver » est présent, comme au vers 7. Ainsi, ce sont sept formes évoquant la situation d'échange qui sont présentes, en référence à trois verbes seulement : « volver », « dar » et « recibir ». Remarquons que le premier de ces trois verbes est « volver », ce qui interfère dans l'ordre logique de l'échange : la récompense est comme refusée avant même d'être donnée. Dans le second sonnet, ce lexique est, également, omniprésent, mais caractérisé par une plus grande variété : cinq verbes différents sont cités en six occurrences (« recibir », « volver », « deber », « premiar » et « admitir »). Un seul verbe (« deber ») est cité deux fois, alors que, dans le sonnet précédent, chaque verbe était cité au moins à deux reprises. Quoi qu'il en soit, l'effet est, dans les deux cas, une omniprésence de la référence à la question du don et de l'opportunité de l'accepter ou non : ainsi, de ce qui devrait être la remise d'une récompense, on passe à une situation problématique, source d'un conflit. Ce dernier est non seulement représenté par le récit et les propos rapportés par les poèmes, mais aussi par les comparatifs, au nombre de trois dans le premier sonnet :

« más será recibirlo que fue darlo,  
y más seguridad en mí el volverlo:

pues juzgarán, y te será más gloria, » (vv. 10-12)

Comparer le point de vue de Sénèque (« recibir ») et celui de Néron (« dar »), et exprimer une préférence pour une solution (« volverlo »), souligne ce conflit. Dans le premier tercet du second sonnet, le chiasme des adjectifs de première et de deuxième personne du singulier illustre l'opposition des deux intérêts :

« Quieres a costa de la fama mía,  
que alaben tú modestia y tú templanza,  
y que acusen mí avara hidropesía. »

Le possessif articulé de première personne précède la mention de deux adjectifs de deuxième personne, à laquelle succède la référence à l'adjectif de première personne. L'effet est, dans ces propos de Néron, un enfermement des termes représentant Sénèque, entre ceux qui évoquent son empereur et élève : rhétoriquement, ce dernier affirme ainsi sa domination sur son précepteur. Le propos de ce couple de sonnets est de montrer combien les rapports humains sont difficiles, comment le rapport à l'Autre s'accommode difficilement du respect des engagements moraux de chaque individu.

Dans le sonnet « Tuya es, Demetrio, voz tan animosa »<sup>578</sup>, si la nature des personnages est différente, la constatation faite sur la question du don est proche de celle issue des deux

---

<sup>578</sup> BL 81 / R 47.

sonnets précédents. En effet, dans ce dernier sonnet, Démétrius se plaint à Dieu de ce qu'il ne l'ait pas laissé lui offrir ce qu'il possédait, car il l'a précédé en lui prenant son bien, alors que le personnage prétend qu'il aurait effectué ce don avec bonheur :

« Tuya es, Demetrio, voz tan animosa:  
 'Agravio a mi obediencia, Dios, hiciste,  
 cuando tu voluntad no me dijiste,  
 antes que la trujera hora forzosa.

Diera lo que me llevas, pues no hay cosa  
 que me quites, si no es lo que me diste:  
 pudiste recibir, y más quisiste  
 ejecutar con mano rigurosa.

Esto, que es obediencia, yo quisiera  
 que fuera ofrecimiento: la alma mía  
 y los hijos te doy del mismo modo.

Cobra la hacienda que otro dueño espera;  
 no me agravié, Señor, tu cortesía;  
 y, pues todo lo das, cóbralo todo. »

Encore une fois, la question du don est liée à un conflit, ici, à l'expression d'un mécontentement, que souligne l'adjectif « animosa »<sup>579</sup>, qui qualifie la voix de Demetrio au premier vers. Comme dans le couple de sonnets précédent, le lexique du don est omniprésent (« Diera », v. 5 ; « me diste », v. 6 ; « recibir », v. 7 ; « ofrecimiento », v. 10 ; « te doy », v. 11 ; « Cobra » et « dueño », v. 12 ; « das » et « cóbralo », v. 14), accompagné, ici, de mots qui expriment aussi le mouvement de Dieu qui prend à Demetrio sans le laisser participer à ce don (« trujera », v. 4 ; « me llevas », v. 5 ; « me quites », v. 6 ; « ejecutar », v. 8 ; « obediencia », v. 9). Au sujet de ce lexique, remarquons la place des deux premières mentions du verbe « dar » : conjugué à la première personne du singulier, il est placé en tout début de vers, alors que sa forme à la deuxième personne est située à la rime du vers suivant. Le conflit entre les deux entités est ainsi illustré par la répartition, dans les vers, des verbes qui décrivent leurs actions, hypothétiques ou effectives. Le rapport de Démétrius à Dieu se caractérise donc par le mécontentement, la voix poétique constatant ici l'inadéquation de la nature humaine avec les règles morales. En effet, Démétrius ne parvient pas à s'accommoder de la toute-puissance divine, qui fait que Dieu peut choisir de précéder la bonne volonté de ses créatures. Ici, il le fait en enlevant ce que, peut-être, Démétrius aurait fini par lui offrir de son plein gré. Le mécontentement du personnage se traduit par une forme d'irrespect vis-à-vis de Dieu : quand il s'adresse à lui, sa voix est dite « animosa », en imitation du modèle latin. Dans les deux sonnets précédents, le don de Néron débouchait sur un conflit entre lui et Sénèque :

<sup>579</sup> Nous avons vu plus haut (cf. paragraphe 1.1.2.) l'origine latine de l'adjectif « animosa », qui décrit une voix exprimant un mécontentement mais n'entre pas en contradiction avec une attitude moralement louable.

le don, dans ces trois poèmes, est donc représenté comme une source d'affrontement potentiel. Cette particularité est à relier à l'intérêt esthétique que constitue, pour la poésie, l'expression du tel conflit et du paradoxe qui fait qu'un don débouche sur un conflit.

Mais, dans le corpus moral quévédien, celui qui reçoit un don n'est pas toujours représenté comme désintéressé : il peut, au contraire, être critiqué, pour la convoitise dont il fait preuve en espérant recevoir quelque chose en échange de son don. C'est ce contre quoi met en garde le sonnet suivant<sup>580</sup> :

« Si lo que ofrece el pobre al poderoso,  
Licas, a logro es don interesado,  
pues da por recibir, menos cuidado  
pedigüeño dará que dadivoso.

Yo, que mendigo soy, mas no ambicioso,  
apenas de mi sombra acompañado,  
con lo que no te doy he disculpado  
en mi necesidad lo cauteloso.

Pues que tu hacienda a mi caudal excede,  
deja que el ruego tu socorro cobre,  
por quien mi desnudez sola intercede.

No aguardes que mañosa ofrenda obre,  
pues sólo con no dar al rico puede  
ser con el rico liberal el pobre. »

Dans ces vers, la formulation paradoxale « da por recibir », annoncée par le groupe nominal « don interesado », oppose le fait de prétendre donner à celui de vouloir, en fait, recevoir. L'image, convoquée par la locution « a logro »<sup>581</sup>, va dans le même sens : elle évoque le pauvre qui devient usurier du riche en l'obligeant à la reconnaissance par le don qu'il a fait à ce dernier. Surtout, l'expression latine « dare curas aliqui », « donner des soucis » à quelqu'un, permet de comprendre la fin du premier quatrain comme l'affirmation du fait qu'un pauvre qui demande explicitement l'aumône (« pedigüeño ») est moins dangereux qu'un pauvre qui prétend offrir un présent au riche (« dadivoso »)<sup>582</sup>. Ce sonnet, qui se base sur la tradition épigrammatique gréco-latine, comme le signale González de Salas et comme nous l'avons rappelé plus haut<sup>583</sup>, part d'un thème connu et le met à profit pour souligner l'aspect paradoxal du don, les dangers qu'il peut engendrer dans les rapports avec autrui.

D'une manière générale, la voix poétique représente donc la question du don comme paradoxale, dans la mesure où cet acte, qui devrait provoquer une certaine satisfaction, est en

<sup>580</sup> BL 63 / R 24.

<sup>581</sup> D'après *Autoridades*, « Dar à logro » signifie « Prestar à dar alguna cosa con usúra. ».

<sup>582</sup> La construction des deux derniers vers de cette strophe est, en effet, la suivante : 'el pobre que es pedigüeño dará menos cuidado al poderoso que el pobre que es dadivoso'.

<sup>583</sup> Cf. paragraphe 1.2.2.

fait source de danger, de conflits. De ce type de réflexions, la voix poétique passe parfois à une prise de position sur la question de la possession en général et non plus seulement du don : si donner et recevoir sont source de conflits, c'est en partie parce que la morale empêche de considérer comme souhaitable la recherche des biens matériels. Une des raisons de ce positionnement moral est que le désir des hommes est sans limites, alors que, comme on l'a vu, « nadie ha de poder tenerlo todo »<sup>584</sup>. La solution est alors de conseiller le mépris des biens matériels, de représenter leur possession comme non désirable. C'est le raisonnement qui est tenu dans le sonnet déjà étudié<sup>585</sup> « El barro, que me sirve, me aconseja »<sup>586</sup>, dont les trois derniers vers sont les suivants :

« Mas si el pedir es fuerza no excusada,  
quiero pedirme a mí que nadie pida,  
primero que pedir a nadie nada »

Dans ce cas, le fait de réclamer des biens matériels à autrui est critiqué. Dans le même ordre d'idées, dans le sonnet « Pise, no por desprecio, por grandeza, »<sup>587</sup>, le fait de ne rien posséder ou presque est mis en avant comme garantie contre les désillusions liées à la mort et aux revers de fortune :

« Que en mi cabaña, con mi lumbre escasa,  
poco tendrá la Muerte que me quite  
y la Fortuna en que ponerme tasa. » (vv. 12-14)

Le refus du désir, issu de l'observation d'autrui, est exprimé aussi dans le sonnet intitulé *Prevención para la vida y para la muerte*<sup>588</sup> : « Sólo ya el no querer es lo que quiero » (v. 9). Le paradoxe exprimé dans ce vers, qui consiste à faire de « no querer » le complément du verbe « quiero », montre la complexité du refus du désir, qui implique ici une démarche d'apparence contradictoire. Cette démarche semble alors, dès le départ, très difficile à accomplir, puisqu'elle est paradoxale. Cette difficulté est en lien logique avec le propos du poème, qui souhaite l'avènement d'une sagesse morale qui n'est donc pas censée avoir été déjà atteinte au moment où s'exprime la voix poétique.

Soulignons, pour finir, l'idée développée dans le sonnet « En la heredad del pobre, las espigas »<sup>589</sup> : les rapports humains, lorsqu'ils se confrontent à la question de la possession, sont régis par l'envie :

« En la heredad del pobre, las espigas  
más gruesas te parecen, más opacas,

<sup>584</sup> BL 72 / R 35, v. 2.

<sup>585</sup> Cf. paragraphe 1.3.2.

<sup>586</sup> BL 75 / R 38.

<sup>587</sup> BL 27 / R 50.

<sup>588</sup> BL 5 / R 56.

<sup>589</sup> BL 122 / R 100.

y ni en tus trojes la codicia aplacas,  
no pudiendo sufrir su mies las vigas.

Arrójanle tus ansias enemigas  
con laso cuello en su quión tus vacas,  
para que, hambrientas, las que entraron flacas  
le saquen la cosecha en las barrigas.

¡Oh cuántos lloran robos dolorosos  
de la envidia opulenta! ¡Oh cuántos males  
ocasionan vecinos poderosos!

Hasta que, a intersección de injurias tales,  
les expongan los dueños querellosos  
aquella posesiones ya venales. »

Dans ce texte, la cause du Mal est explicitement citée : c'est le péché d'envie<sup>590</sup>, évoqué au vers 5 (« tus ansias ») et mentionné au vers 10 (« la invidia »). La mention de ce péché, dans les tercets, est accompagnée par des références à ses conséquences, décrites comme mauvaises par les mots « robos » (v. 9, remarquons que « invidia » complète ce nom), « males » (v. 10), « injurias » (v. 12). Signalons qu'un autre des thèmes récurrents de la poésie morale quévédienne, en plus de la critique de la convoitise, est présent dans ce sonnet : la question des fausses apparences, évoquée par le verbe « parecer » au vers 2. Plus généralement, l'ensemble des rapports d'autrui à la possession et, aussi, les rapports entre personnes qu'implique le don, confortent donc la voix poétique dans le mépris des choses matérielles qu'elle tire de la tradition morale chrétienne et néo-stoïcienne, mais aussi de la tradition des épigrammes de Martial. L'altérité, quand elle va jusqu'à impliquer des paradoxes, mais aussi quand elle conditionne plus généralement les rapports entre les différentes entités convoquées par la communication poétique, illustre donc le propos de la poésie morale quévédienne : L'Autre doit éveiller la méfiance, comme l'ensemble du monde terrestre et il peut parfois être aussi à l'origine de la souffrance du locuteur. Il importe donc de maintenir une distance avec lui et d'être conscient du danger qu'il représente. D'une façon qui n'est alors paradoxale qu'en apparence, il faut aussi connaître l'Autre, pour mieux analyser son comportement et s'en détacher ou, dans certains cas, l'imiter. L'identité de l'Autre a donc aussi son importance et c'est ce que nous allons maintenant étudier.

<sup>590</sup> Ce péché est l'objet d'une critique constante de Quevedo, dans *Virtud militante*, par exemple, la première des quatre plaies (« pestes » en espagnol) du monde est la *invidia*.

CHAPITRE 2 :  
NATURE ET CONSTRUCTION DU PERSONNAGE  
DE L'AUTRE



Au-delà d'une présence strictement liée à la communication poétique, l'altérité, dans les poèmes moraux de Quevedo, est également celle de personnages construits, qui font partie de l'ensemble fictionnel poétique regroupant, en plus de tels personnages, le récit des événements censés leur arriver. Ce qui nous intéresse ici est de montrer qui est précisément cet Autre (quelle est sa nature), mais aussi comment la voix poétique le construit et ce que cela implique du point de vue de l'écriture morale quévédienne.

## 2.1-La nature du personnage de l'Autre : entre proximité et mystère

Voyons d'abord comment la référence à l'entité constituée par le personnage de l'Autre est mise en place : elle l'est par diverses méthodes de caractérisation, essentiellement directes mais pas uniquement, qui contribuent toutes à le représenter comme à la fois proche et lointain. Dans le corpus des poèmes moraux quévédiens, l'Autre n'est jamais, nous allons le voir, complètement inconnu, puisque la voix poétique est capable d'en parler, ni, non plus, ce qui resterait complètement en-deçà des frontières de l'étrangeté. La voix poétique, dans les textes qui nous occupent, se montre en effet, capable de caractériser l'Autre, voire de l'appeler précisément par son nom, preuve d'une proximité assez grande, ou, en tous cas, d'une connaissance au moins superficielle : nommer quelqu'un, ou quelque chose, par son nom, revient bien à s'en approcher, à prouver qu'on en connaît certains aspects<sup>591</sup>. Cependant, c'est presque un lieu commun que de dire que nommer revient aussi souvent à pallier l'absence concrète : nommer l'Autre, c'est donc aussi constater la distance qui en sépare. Ainsi apparaît-il comme certain que la référence à l'Autre est à envisager sous une perspective double, mêlant éléments de familiarité et part de mystère.

### 2.1.1-Le nom : une indication sur la nature de l'Autre ?

En ce qui concerne le nom de l'Autre, en particulier, nommer quelqu'un ou quelque chose revient, aussi, à le décrire : pour la voix poétique quévédienne, donner tel ou tel nom au personnage de l'Autre participe donc à le construire, cela a un sens qu'il nous importe d'étudier. Cependant, répétons-le, nommer équivaut à constater la distance entre le locuteur et

---

<sup>591</sup> Dans *Cratyle*, Socrate dit que « le nom est une sorte d'instrument qui permet, en démêlant la réalité, de nous en instruire » (Platon, *Cratyle*, présentation et traduction par Catherine Dalimier, Paris, Garnier Flammarion, 1998, p. 79) : dans le domaine philosophique, le nom, en lui-même, est ainsi une façon donnée à l'homme de mieux connaître les choses. D'une façon comparable, dans le domaine poétique, nommer un personnage peut donc être assimilé à le représenter comme connu par le locuteur.

celui qu'il désigne : nommer une chose ne peut pas remplacer le fait de la connaître directement<sup>592</sup> et l'indication que constitue le nom de l'Autre sur sa nature ne permet donc d'accéder qu'à une connaissance partielle de cette entité.

### 2.1.1.1-Des noms de personnages historiques

Un grand nombre de poèmes moraux de Quevedo nomme des personnages de l'Histoire de l'Antiquité : sont ainsi nommés plusieurs fois César, Dèce, Alexandre, Hannibal, Fabius, Verrès, Phryné, et les consuls Manius Curius et Caius Marius. D'autres personnages historiques ne sont nommés qu'une fois dans le corpus qui nous occupe, comme Scipion, Verrès, Séjan, Pompée, Drusus, Ménandre, Démétrius, Agathon Samios, Damoclès, Palinure, et Phidias. Pour l'ensemble de ces références, Alfonso Rey utilise les termes de « tendencia de Quevedo a servirse de *nomina y cognomina* »<sup>593</sup>, ce qui montre la récurrence de ces recours. Nous choisissons de réfléchir ici plus particulièrement sur les personnages auxquels il est fait allusion au moins deux fois, considérant que les autres n'ont leur place que dans une analyse détaillée, qui porterait sur chaque poème, et non dans un travail à visée plus synthétique, comme celui que nous entendons mener ici. Ces personnages historiques plusieurs fois évoqués le sont, de manière systématique, à la troisième personne : la voix poétique y fait référence comme à des exemples partagés avec la culture de son allocutaire. Il ne s'agit pas de s'adresser à ces Autres célèbres mais de convoquer les connotations que la mention de leurs noms impliquent : toutes celles liées à la grandeur, à la gloire, au pouvoir politique et militaire. Le but est de confronter cette image d'extrême grandeur à la déchéance totale que représente la mort de ces êtres : ce n'est pas, en effet, la permanence de leur souvenir qui est soulignée mais bien la réduction de leur pouvoir à néant par la venue de la mort.

Ainsi, dans le premier vers du sonnet *Contiene una elegante enseñanza de que todo lo criado tiene su muerte de la enfermedad del tiempo*<sup>594</sup>, César est qualifié de « fortunado y fuerte », mais il est sujet, dans le même vers, du verbe « fallecer » :

« Falleció César, fortunado y fuerte;  
ignoran la piedad y el escarmiento  
señas de su glorioso monumento:  
porque también para el sepulcro hay muerte. »

<sup>592</sup> Dans *Cratyle*, Socrate dit :

« C'est déjà beau de reconnaître qu'il ne faut pas partir des noms et qu'il vaut beaucoup mieux apprendre et rechercher les choses elles-mêmes en partant d'elles-mêmes qu'en partant des noms » (Platon, *Cratyle*, *op. cit.*, p. 187).

<sup>593</sup> Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit., p. 306.

<sup>594</sup> BL 10 / R 84.

L'idée exprimée est celle de la soumission de tout être, jusqu'aux plus grands, à la mort. De même, Alexandre le Grand est décrit, dans le sonnet *Llama a la muerte*<sup>595</sup>, de la façon suivante :

« y no pesa una libra, reducido  
a cenizas, el rayo amanecido  
en Macedonia a fulminar agravios. » (vv. 6-8)

La négation introduit l'idée de petitesse extrême de ce personnage après sa mort, imitant un passage de Juvénal qui demande ainsi au sujet d'Hannibal : « Expende Hannibalem ; quot libras in duce summo / invenies ? »<sup>596</sup>. De plus, l'apposition qui enjambe les vers 6 et 7 représente Alexandre comme réduit à néant par une combustion, alors que c'est justement la métaphore de la foudre qui sert, aux vers 7 et 8, à décrire sa puissance. L'effet de cette alliance conceptuelle paradoxale est de donner l'impression que la réduction à néant du personnage après sa mort est inscrite dans sa vie même, comme si elle était d'autant plus inévitable que sa gloire a été grande de son vivant. De même aussi, dans les deux versions du sonnet, « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios »<sup>597</sup>, le consul Manius Curius et, dans la version principale, l'empereur Trajan Dèce, sont évoqués comme morts au début des seconds quatrains : « Fallecieron », « Por tal manera [...] fueron ». Enfin, Le *salmo XII*<sup>598</sup> cite César, Dèce, et, peut-être, Caius Marius, comme symboles du triomphe passé de Rome. De même encore, dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>599</sup> Hannibal, est d'abord décrit à travers ses hauts faits, puis les circonstances de sa mort sont rapportées :

« El africano duro  
que en los Alpes pudo vencer el invierno,  
y a la Naturaleza  
de su alcázar mayor la fortaleza;  
de quien, por darle paso al señorío,  
la mitad de la vista cobró el frío,  
en Canas, el furor de sus soldados,  
con la sangre de venas consulares,  
calentó los sembrados,  
fue susto del imperio,  
hízole ver la cara al captiverio,  
dio noticia del miedo su osadía  
a tanta presunción de monarquía.  
Y peregrino, desterrado y preso  
poco después por desdeñoso hado,  
militó contra sí desesperado.  
Y vengador de muertes y vitorias,  
y no invidioso menos de sus glorias,

<sup>595</sup> variante à BL 28 / R 43.

<sup>596</sup> « Pesez la cendre d'Hannibal. Combien de livres trouverez-vous à ce général fameux ? » (Juvénal, *op.cit.*, satire X, vv. 147-167, pp. 129-130). Cette question du poids infime d'Hannibal après sa mort est reprise par Quevedo dans le *Sermón estoico*..., nous allons le voir.

<sup>597</sup> BL 28 / R 43 et 44.

<sup>598</sup> BL 24.

<sup>599</sup> BL 145 / 111.

un anillo piadoso,  
sin golpe ni herida,  
más temor quitó en Roma que en él vida.  
Y ya, en urna ignorada,  
tan grande capitán y tanto miedo  
peso serán apenas para un dedo. » (vv. 329-352)

Dans ce cas, la modestie de la fin d'Hannibal n'est pas annoncée par les premiers vers : elle apparaît comme une surprise, avec la mention du poids infime de son cadavre, mettant en garde les destinataires du poème contre les revers de fortune imprévisibles. Remarquons que, dans tous les premiers cas cités, la mort du personnage est à ce point liée à sa mention que la référence à cette mort, le plus souvent, précède le nom même du personnage<sup>600</sup>. La seule exception est la référence à Hannibal. Pour ce dernier cas, cependant, la mention de la mort suit la description de manière si immédiate qu'elle ne peut être interprétée que comme lui étant, également, étroitement liée.

D'une manière comparable, une réflexion ingénieuse présente l'absurdité de la mort de Pompée, dans les quatrains du sonnet « Próvida dio Campania al gran Pompeo » :

« Próvida dio Campania al gran Pompeo  
piadosas, si molestas, calenturas;  
la salud le abundó de desventuras  
y le usurpó a sus glorias el trofeo.

¿Quién podrá disculpar nuestro deseo  
si en el cerco del sol camina a oscuras?  
Sobráranle en Campania sepolturas;  
fáltanle de su muerte en el rodeo.»<sup>601</sup>

Pour bien comprendre le sens de cette réflexion, il faut se référer à la source du sonnet : la satire X de Juvénal :

« Provida Pompeio dederat Campania febres  
optandas, sed multae urbes et publica vota  
vicerunt. Igitur Fortuna ipsius et urbis  
servatum victo caput abstulit. Hoc cruciatu  
Lentulus, hac poena carvit ceciditque Cethegus  
integer, et jacuit Catilina cadaverer toto. »<sup>602</sup>

Autrement dit, la gloire de Pompée aurait été mieux célébrée s'il était mort de la fièvre en Campanie que, comme cela s'est passé, quand il a été décapité en Égypte, où il s'était réfugié

<sup>600</sup> « Falleció César, fortunado y fuerte » (BL 10 / R 84, v. 1) ; « Fallecieron los Curios y los Fabios » (R 43, v. 5) ; « Por tal manera Curios, Decios, Fabios / fueron » (BL 28 / R 44, v. 5 et 6) ; « ¿A qué verdad no amenazó desprecio / Roma, cuando triunfaba, / segura de llorar el postrer día, con tanto César, Mario Bruto y Decio ? » (BL 24, v. 9 à 12 ).

<sup>601</sup> BL 41 / R 1, vv. 1-8.

<sup>602</sup> « La Campanie, comme si elle eût prévenu l'avenir, avait frappé Pompée d'une fièvre salubre ; mais les prières publiques de tant de villes cités furent les plus fortes. Sa fortune et celle de Rome conservèrent cette tête qui devait tomber vaincue. Lentulus ne connut pas ce cruel traitement, un pareil châtement fut épargné à Cethegus : il succomba intact, et le cadavre de Catilina resta étendu du moins tout entier sur le champ de bataille ! » (Juvénal, *op. cit.*, satire X, vv. 283-288, p. 134).

après sa défaite contre César à Pharsale. Il est remarquable que le texte de Juvénal donne explicitement les raisons du caractère opportun des fièvres, soulignant la chance de ceux qui n'ont pas été mis à mal dans leur intégrité physique après leur mort. Par contre, le quatrain qu'évédien demeure très allusif, ce qui a pour effet de rendre indispensable la connaissance de la référence érudite, pour qui veut comprendre le premier vers. Cependant, dans les deux cas, la grandeur de l'homme politique est opposée à l'affront que représente la destruction de son corps : pour les Romains, le cadavre doit arriver entier à la cérémonie d'incinération si on veut que la dignité du défunt soit respectée ; dans la religion catholique, l'intégrité physique doit même être conservée lors de l'enterrement, dans l'optique de la résurrection des corps. La mention de Pompée sert ici un propos commun aux deux cultures : l'association de la puissance et caractère mortel de tout être, une des notions récurrentes de la poésie morale qu'évédienne<sup>603</sup>.

Dans cette série de référents historiques, le personnage du consul et chef militaire Caius Marius occupe une place un peu à part, en plus de la dimension, précédemment citée, qu'il partage avec tous les autres. Nous pensons que ce personnage permet à la voix poétique qu'évédienne d'introduire dans les poèmes des variations sur le thème de la grandeur réduite à néant, dans la mesure où cette chute se fait durant la vie de Marius, pas seulement à sa mort. Enrique Moreno Castillo parle en effet ainsi de ce personnage :

« otro ejemplo canónico de la mutabilidad de la fortuna. Mario aparece como ejemplo de ambición desmedida y de la fragilidad de las glorias humanas en las *Pónticas* de Ovidio [...] ; véase también Velejo Patriculo, II, XIX, 4 ; Séneca, *Cartas a Lucilio*, XCIV, 66 ; Lucano, II, 68-133. »<sup>604</sup>

Même si cette particularité n'en est pas une face à la littérature antique, elle demeure remarquable dans le corpus qu'évédien : dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>605</sup>, c'est d'abord l'idée de la déchéance du chef militaire durant sa vie qui est mise en avant : le poème évoque son exil puis sa capture à Minturnes, suite à la prise de Rome par son adversaire Sylla

<sup>603</sup> Remarquons que le poème *Juicio moral de los cometas* (BL 148) reprend très explicitement cette idée, dans son second quatrain :

« De las cosas inferiores  
siempre poco caso hicieron  
los celestes resplandores;  
y mueren porque nacieron  
todos los emperadores. »

Cependant, nous ne nous attardons pas sur cette référence car elle ne fonctionne pas avec la mention d'un nom propre. Cependant, elle prouve l'importance, dans le corpus moral qu'évédien, de l'idée de mort, même celle des puissants.

<sup>604</sup> Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral*... », art. cit., p. 173. Trois ans plus tôt, dans « Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo » (art. cit., pp. 529-530), le même auteur insistait déjà sur cette idée, en citant, de plus, Juvénal (*Satires*, X).

<sup>605</sup> BL 145 / R 111.

en 88 avant Jésus-Christ. Cette référence est d'ailleurs présentée comme un enseignement de Marius, un *escarmiento* dont il faut tenir compte :

« Mario nos enseñó que los trofeos  
llevan a las prisiones,  
y que el triunfo que ordena la Fortuna,  
tiene en Minturnas cerca la laguna. » (vv. 353-356)

La référence à ces mêmes marais se retrouve au vers 4 du sonnet « Lleva Mario el ejército, y a Mario »<sup>606</sup> : « [es] su llanto a Minturnas tributario » et au premier tercet du sonnet « Próvida dio Campania al gran Pompeo » :

« Si Mario la alma espléndida exhalara,  
opima con los triunfos de la guerra,  
lagos, destierro y cárcel »<sup>607</sup>

L'idée est de souligner une période d'échecs dans la vie de celui qui demeure présenté comme un grand homme<sup>608</sup>. Ce personnage représente donc l'originalité, parmi les personnages de l'Histoire antique que cite la voix poétique qu'événienne, de symboliser de son vivant la fragilité des gloires matérielles, militaires et politiques en l'occurrence<sup>609</sup>.

Une autre de ses fonctions, qui nous semble également originale, est qu'il représente aussi l'erreur morale dans laquelle tout homme peut se trouver. C'est le cas dans le sonnet que nous venons de citer par deux fois, mais aussi dans le poème « Lleva Mario el ejército, y a Mario »<sup>610</sup>, dont le vers 2 complète ainsi le premier : « Lleva Mario el ejército, y a Mario / arrastra ciego la ambición de imperio ». C'est surtout l'adjectif « ciego » qui nous intéresse, dans la mesure où il dénonce l'erreur morale de celui qui est présenté comme un grand homme : l'idée est qu'il faut tirer les leçons, ou *escarmientos*, des erreurs du passé et ces erreurs sont d'autant plus marquantes pour les mémoires qu'elles ont été commises par des hommes dont les noms sont passés à la postérité. Ainsi, alors que les autres personnages de l'Histoire antique cités plusieurs fois le sont en tant que représentants d'une grandeur extrême mais annihilée par la mort, le cas de Marius, déjà victime de revers de fortune et coupable d'erreurs morales de son vivant, est un peu plus complexe. Il présente l'intérêt de constituer une variation dans la liste des grands hommes de l'Histoire antique qui, à part lui, sont cités

<sup>606</sup> BL 90 / R 65.

<sup>607</sup> BL 41 / R 1, vv. 9-11.

<sup>608</sup> Il est mentionné au même titre que Pompée, lui-même qualifié de « gran » au vers 1 du sonnet précédemment cité.

<sup>609</sup> Précisons, cependant, qu'il revêt aussi un rôle semblable à celui des autres grands hommes de l'Antiquité, celui de représenter une déchéance due à la mort et au temps qui passe, dans la *silva Roma antigua y moderna* (BL 137) :

« De Mario vi, y lloré desconocida,  
la estatua a su fortuna merecida » (vv. 103-104).

<sup>610</sup> BL 90 / R 65.

comme des symboles dont l'identité exacte a assez peu d'intérêt<sup>611</sup>. Pour Dèce, César, Alexandre, Hannibal ou Manius Curius, la dimension symbolique du nom existe en lui-même, alors que, pour Marius, ce sont les événements concrets de la vie du personnage qui sont convoqués pour lui permettre de servir d'exemple dans les poèmes.

### 2.1.1.2-Des noms de personnages mythologiques

L'altérité se situe parfois, dans les poèmes moraux quévédiens, à deux niveaux : dans la distance spatio-temporelle qui la sépare du poème et dans sa nature non humaine. C'est le cas du personnage mythologique antique, comme Deucalion, les Parques, Icare, Jason, mais aussi d'autres figures, comme les dieux Vénus, Mars ou Jupiter. Précisons que, comme nous l'avions fait pour les personnages historiques, nous n'étudierons ici la dimension de l'Autre qu'à travers les personnages mythologiques cités au moins deux fois dans le corpus qui nous occupe, les autres relevant de l'analyse détaillée de chacun des poèmes. Au regard de cette étude, le *Sermón estoico de censura moral*<sup>612</sup> revêt une importance particulière : y sont citées les trois figures mythologiques qui reviennent ailleurs dans le corpus. Deucalion est ainsi évoqué trois fois, « la Parca », sans doute Atropos (Morta en latin) est citée également et il est fait référence à l'épisode de la chute d'Icare.

C'est, d'abord, la référence à Deucalion qui nous intéresse : rappeler, dans un poème qui se place, dès le titre, dans une lignée stoïcienne, l'origine minérale de l'être humain n'est pas vain. Avant de préciser les implications logiques de la mention de cette ascendance, soulignons les termes qui évoquent le mythe de Deucalion :

« El hombre, de las piedras descendiente  
(¡dura generación, duro linaje !),  
osó vestir las plumas » (vv. 48-50)

« Y el rústico linaje,  
que fue de piedra dura,  
vuelve otra vez viviente en escultura. » (vv. 220-222)

<sup>611</sup> Tyler Fisher semble partager ce point de vue, quand il écrit, à propos des *salmos* XII et XVI, :

« La aliteración de aquel ejemplo [« Descansan Creso y Craso », *salmo* XII, v. 23] y la pluralidad de los nombres asonantes en éste [« Curios, Decios, Fabios », *salmo* XVI, v. 5] sirve para despojar a los nombres antiguos de su significado denotativo. En su lugar, el sonido domina la atención del lector-oyente, a quien Quevedo se dirige en el proemio. La yuxtaposición de « Creso y Craso » induce el reconocimiento de la semejanza fundamental de los dos nombres, mientras que enmascara la desemejanza histórica entre dos personajes bastante distintos. El eco verbal subraya la igualdad de los dos individuos frente a la muerte. Así de manera similar la afinidad fonética de los nombres pluralizados « Curios, Decios, Fabios » sirve para borrar a las personalidades históricas que llevaban los nombres, asemejándose más a una mera lista de muertos anónimos y presagiando la afirmación del 'Salmo XII', que 'se ha reducido / todo su fama a un eco' (vv. 18-19) » (Tyler Fisher, « Heráclito cristianizado... », art. cit., p. 77).

<sup>612</sup> BL 145 / R 111.

« Fue motín porfiado  
 en la progenie de Abraham eterna,  
 contra el padre del pueblo endurecido,  
 que dio por ellos el postrer gemido. » (vv. 259-262)

Dans un article sur ce poème, Enrique Moreno Castillo réunit plusieurs sources pour montrer que l'utilisation de l'adjectif « duro » dans ce contexte particulier n'est pas neuve : il cite ainsi Ovide et Virgile et l'expression « durum genus »<sup>613</sup>. Cependant, la voix poétique quévédienne insiste tout particulièrement sur ce jeu de mots, puisque, dans trois évocations des hommes comme descendants des pierres jetées par Deucalion et Pyrrha, le terme « duro » revient quatre fois. À nos yeux, l'effet est de présenter comme inhérente à la nature humaine la dureté du cœur des hommes, comme cela peut être le cas chez Virgile ou Ovide. D'autre part, la récurrence de cet adjectif accompagne de manière tout à fait logique la critique de ce penchant des hommes : pour montrer que cette tendance est généralisée, il est cohérent d'en répéter la mention. Enfin, un second effet de cette répétition est peut-être de souligner la référence aux auteurs latins, pour rappeler qu'elle est païenne et non chrétienne, ce qui permet d'inciter à la correction cette faute, même si elle est une tendance innée à l'humain. Du point de vue de notre étude du statut de l'Autre dans la poésie morale quévédienne, ces dernières considérations peuvent sembler quelque peu éloignées du point de départ de la réflexion : la nature du personnage de l'Autre à travers son nom. Cependant, il semble remarquable qu'ici l'Autre constitué par Deucalion (ou le couple formé par Deucalion et Pyrrha), soit convoqué trois fois dans le texte sans que son nom apparaisse une seule fois. Le processus est celui de l'effacement de l'Autre au profit du sujet : Deucalion, l'Autre qui constitue en quelque sorte le père des humains, s'efface au profit de l'évocation de la nature de ses descendants, soulignée quatre fois à travers la récurrence de « duro » sous différentes formes (« dura », « duro », « endurecido »). De plus, l'adjectif « duro, -a » est homonyme de la première et de la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif du verbe « durar ». L'effet de cette homonymie est la création d'un paradoxe : il est question de « durer » et, en même temps, des générations d'hommes qui se succèdent sans qu'aucun homme, individuellement, ne « dure ».

Un peu sur le même mode, le personnage d'Icare<sup>614</sup> n'est pas nommé, alors que c'est bien à sa chute qu'il est fait référence aux vers 50 à 58 :

« [el hombre] osó vestir las plumas;

<sup>613</sup> Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral...* », art. cit., p. 138.

<sup>614</sup> Précisons que, dans la tradition interprétative du Siècle d'Or espagnol, Icare est l'image de l'excès d'orgueil, qui doit nous inciter, comme l'écrit Pérez de Moya, à « que en todas cosas amemos el medio », « fuir de la soberbia », « amar la humildad, que no tiene caída » (Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad*, op. cit., 4, 27, pp. 486 et suivantes).



osó tratar, ardiente,  
 las líquidas veredas; hizo ultraje  
 al gobierno de Eolo;  
 desvaneció su presunción Apolo,  
 y en teatro de espumas,  
 su vuelo desatado,  
 yace el nombre y el cuerpo justiciado,  
 y navegan sus plumas. »

Dans ce cas précis, le vers 57 donne une indication sur une raison possible à l'absence du nom de cet Autre que constitue le personnage d'Icare : « yace el nombre y el cuerpo justiciado ». L'absence du nom d'Icare devient alors la transcription, dans le domaine poétique de l'expression, de sa mort physique. Dans son article<sup>615</sup> sur ce poème, Enrique Moreno Castillo relie simplement la mention du nom gisant au fait que la mer Égée portait le nom d'Icare à l'endroit où ce personnage est censé être tombé<sup>616</sup> et, en effet, les références citées par le critique (d'Ovide à Garcilaso et Góngora) exploitent ce lien<sup>617</sup>. Cependant, Quevedo ne s'arrête pas à la constatation d'une relation entre la chute d'un personnage à un endroit et le fait que ce lieu porte son nom : il fait gésir le nom lui-même, pour mieux représenter la mort du personnage et accroître son caractère exemplaire. Encore une fois, l'Autre s'efface, ici, au point de mourir, pour laisser la plus grande place possible non pas à l'être humain en général mais à son édification morale, à travers l'expression de la conséquence des actes d'Icare.

Une autre interprétation de ces absences de nom est possible : Icare et Deucalion ne sont peut-être tout simplement pas nommés car leur présence est rendue évidente par le contenu du propos poétique. Cette dernière interprétation présente le mérite d'expliquer de la

<sup>615</sup> Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral...* », art. cit., p. 139.

<sup>616</sup> Une île grecque se nomme Icaria à cet endroit, et la partie de la mer Égée qui la baigne se nomme mer Icarienne ou mer d'Icare.

<sup>617</sup> Voici ce qu'écrit Enrique Moreno Castillo à propos du vers 57 :

« *Yace el nombre* : porque el lugar en el que cayó Ícaro se llamó desde entonces el mar de Icaria. La idea procede de Ovidio : “*Icare’ clamabat ; pinnae aspexit in undis. / Ossa tegit tellus ; aequora nomen habent*”, (*Arte de amar*, II, vv. 95-96, ‘Ícaro !, clama [Dédalo] y descubría plumas sobre las olas. La tierra cubrió sus huesos, el mar lleva su nombre’) ; y también “*Icarus, aequoreis nomina fecit aquis*” (Ovidio, *Tristes*, I, I, 90, ‘Ícaro dio su nombre a las aguas del mar’). A partir de aquí, la mención del nombre dado al mar se convierte en un elemento canónico del tema poético de Ícaro : “Per troppo ardir fu esanimato e spento ; / ed or del nome suo tutto rimbomba / un mar di spazioso” (Sannarazo, *Rime*, LXIII) ; “aquel que con las alas derretidas / cayendo, fama y nombre al mar ha dado” (Garcilaso, soneto XII, p. 27) ; “¿Qué buen fin espera / quien va sin recelo, / subiendo en el cielo / con alas de cera ? / De vuestros antojos / vencido el volar / daréis nombre al mar / que han hecho a mis ojos” (Diego Hurtado de Mendoza, p. 228) ; “Ché s’altri, cui disio simil compunse, / dié nome eterno al mar col suo morire, / ove l’ardite penne il sol disgiunse” (L. Tansilo, I, p. 5) ; “Que si otro puso al mar perpetuo nombre” (Gutierre de Cetina, p. 17) ; “Perdió las alas y, en el aire muerto, / recibíéndole el mar del alto vuelo, / Ror el nombre le dio la sepultura” (Hernando de Acuña, p. 343) ; “Não cometera... o ar vacio / o grande arquitector c’o filho, dando / [...] nome ao mar” (Camões, *Os Lusíadas*, IV, 104, p. 221) ; “aquel joven atrevido / que dio al cerúleo piélago su nombre” (Fernando de Herrera, p. 410) ; “cayó el rapaz, y con el nombre suyo / intituló sus trágicas espumas” (Bartolomé L. de Argensola, vol. 1, p. 67) ; “Que si muerto cual Ícaro bajares / nombre darás al mar de mis tormentos” (Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor*, fol. 14) ; “al mar [...] gran honra le será [...] / que le hurte su nombre tu ruina” (Góngora, *Sonetos*, p. 138) ; “te arrojó al mar, a quien tú nombre ha dado” (Arguijo, p. 57). »

même façon deux absences qui se trouvent dans un même poème. Quoi qu'il en soit, toutes ces tentatives d'explications se rejoignent sur l'idée d'effacement du nom de l'Autre en faveur du sujet, l'être humain et le constat de sa nature. Dans ces deux cas, le personnage de l'Autre n'est pas désigné nommément pour mieux être effacé, seule son histoire est citée, dans le but de souligner ses travers (l'orgueil, comme chez Icare, ou la dureté de cœur, puisqu'il est issu des pierres jetées par Deucalion). Précisons que, pour le personnage d'Icare, l'autre mention de sa chute, dans notre corpus, se fait aussi sans que son nom propre soit cité. Il s'agit du vers 7 du sonnet « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>618</sup> : « corta a su vuelo la ambición las plumas ». Les autres poèmes qui évoquent Deucalion, « Pise, no por desprecio, por grandeza »<sup>619</sup> et « Esta que miras grande Roma agora »<sup>620</sup>, par contre, le citent explicitement :

« El escultor a Deucalión imite, / cuando anime las piedras de su casa » (v. 9 et 10)

« las peñas que vivieron  
dura vida, con almas imitadas,  
que parecen que fueron  
por Deucalión tiradas,  
no de ingeniosa mano adelgazadas,  
son troncos lastimosos,  
robados sin piedad de los curiosos. » (vv. 86-92)

Surtout, il est intéressant de constater que Deucalion est présenté dans le sonnet comme un exemple que la voix poétique dit ne pas vouloir suivre : il constitue une image de la capacité à créer des choses concrètes, à laquelle le sujet poétique a renoncé pour lui préférer le détachement total des choses matérielles. De manière comparable, dans la *silva*, l'association des pierres au nom de Deucalion sert à dire leur aspect grossier, les pierres jetées étant ainsi opposées aux pierres sculptées. Deucalion est donc ici une représentation de l'altérité, non seulement comme référence à un autre espace-temps et comme être non humain, ce que nous annonçons plus haut, mais aussi car son positionnement moral est opposé à celui que la voix poétique célèbre.

Un autre personnage mythologique assez récurrent dans les poèmes moraux quévédiens est une des Parques, toujours désignée comme « la Parca », sans qu'il soit précisé de laquelle il s'agit. Nous considérons qu'il est, dans ces cas, sans doute question d'Atropos, celle des Parques qui, par antonomase, représente la fin du processus que les trois ensemble symbolisent. Dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>621</sup>, elle est représentée, dans les vers

---

<sup>618</sup> BL 85 / R 55.

<sup>619</sup> BL 27 / R 50.

<sup>620</sup> BL 137.

<sup>621</sup> BL 145 / R 111.

224 à 228, comme autorité qui juge les hommes, méprisant ceux qui se pensent grands du fait de leur puissance matérielle et politique :

« Y el que en la variedad de las naciones  
se agrada más, y crece  
los ambiciosos títulos profanos,  
es, cuanto más se precia de monarca,  
más ilustre desprecio de la Parca. »

La répétition de l'adverbe d'intensité « más » sert ici à exprimer l'idée d'une corrélation entre l'excès d'ambition des hommes et la façon dont, inévitablement, ils seront soumis au mépris et à l'action fatale d'Atropos. Dans le sonnet « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>622</sup>, elle est, plus simplement, l'entité qui met fin à la vie des hommes. Cependant, là encore, on remarque la condensation en une seule Parca des rôles de Clotho et Atropos, c'est-à-dire filer et couper, puisque le vers 8 est le suivant : « pues ya la Parca corta lo que hila ». Dans le sonnet « Si no temo perder lo que poseo »<sup>623</sup>, ce sont surtout les deux premières actions de Parques qui sont évoquées : filer et mettre le fil de la vie sur un fuseau, puisqu'il est question de ne pas « anhelar a la Parca su rodeo ». Il est intéressant de voir que cette condensation des rôles correspond ici à une représentation de l'Autre, pourtant nommé, comme un symbole beaucoup plus que comme un être, même imaginaire. De ce point de vue, les mentions de « la Parca » franchiraient une étape supplémentaire par rapport aux références à Deucalion et à Icare.

Pour finir, signalons le sonnet « Arroja las balanzas, sacra Astrea »<sup>624</sup> comme à part, dans le cadre des exemples étudiés. D'abord, alors que les autres références aux Parques les représentent comme des entités faisant partie de l'ordre des choses, ce poème assimile l'appellation de « Parque » à une insulte, ce qui confirme l'emploi de ce nom comme antonomase. Le vers 12 utilise cette référence pour accuser la Justice d'être assassine, d'abuser de son pouvoir de mort sur les hommes : « La Parca eres, fatal para las vidas ». D'autre part, ce poème présente la particularité de s'adresser à un personnage mythologique, Astrée, utilisée ici comme personnification de la Justice. L'originalité de ce texte, outre l'usage particulièrement négatif qu'il fait du nom « Parque », est donc de relier entre eux deux personnages mythologiques. Ici, le processus de création adopté par la voix poétique quévédienne se place donc résolument sous le signe de la condensation, de la synthèse : celle des trois Parques en une seule, et celle de la Justice et de la Parque en une seule entité aussi. Bien sûr, un tel processus ne peut exister qu'à partir du moment où l'Autre (la Parque, mais

<sup>622</sup> BL 85 / R 55.

<sup>623</sup> BL 5 / R 56.

<sup>624</sup> BL 49 / R 9.

aussi Astrée) est privé de sa substance d'être pour atteindre le statut de symbole, voire de concept. De ce point de vue, alors que nous nous interrogeons ici sur ce qu'apporte le nom à la construction de l'Autre comme personnage, il nous semble juste de dire que le nom des personnages mythologiques présente la particularité d'être lié au domaine des idées. Alors que le monde littéraire et artistique contemporain de Quevedo est peuplé d'allusions aux personnages mythologiques sous leur forme humaine, la voix poétique des poèmes moraux qui nous occupent fait de l'Autre mythologique une entité totalement désincarnée, une idée bien plus qu'un être.

### 2.1.1.3-Le nom de Fabio : entre Histoire, mythe et allocutaire privilégié de la voix poétique

Un autre nom nous intéresse également, qui appartient au monde Antique mais dont nous verrons qu'il se caractérise, cependant, par sa proximité avec la voix poétique. Il s'agit du nom « Fabio », désignant tantôt la *gens* Fabia, comme dans les deux variantes du sonnet « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios »<sup>625</sup> : « los Fabios » (v. 5 de la version variante) ; « Fabios » (v. 5 de la version première), tantôt désignant un seul homme, nommé Fabius, comme dans les sonnets « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>626</sup>, « Tuvo enojado el alto mar de España »<sup>627</sup>, « Músico rey y médica armonía »<sup>628</sup> et « Cuando esperando está la sepultura »<sup>629</sup> : « Fabio ». Précisons, pour commencer, que la *gens* Fabia est, comme le rappelle Marie Roig Miranda<sup>630</sup>, la famille romaine des 306 guerriers morts en même temps, en 477 avant Jésus-Christ, pour défendre Rome contre la cité étrusque de Véies. Un tel épisode ne peut que placer cette famille au rang des grands personnages de l'Histoire antique et faire de la mention de son nom un exemple de gloire politique à confronter à la déchéance constituée par leur mort. C'est le cas dans les deux versions du sonnet « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios », où les Fabius sont bien des « fuertes », soumis à la mort (« Fallecieron », v. 5 de la version variante, et « fueron », v. 6 de la version principale). Ajoutons que, d'après Tite-Live<sup>631</sup>, un seul homme de cette famille survit à la bataille du

<sup>625</sup> Numérotés 28 par Blecua et 43 et 44 par Rey.

<sup>626</sup> BL 65 / R 28.

<sup>627</sup> R 51.

<sup>628</sup> BL 114 / R 92.

<sup>629</sup> BL 124 / R 102.

<sup>630</sup> Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo... op. cit.*, note 85 p. 100.

<sup>631</sup> Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre II, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, revu et corrigé par Raymond Bloch et Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France (publiée sous le patronage de l'association Guillaume Budé), 1991, p. 78 :

« [L, 11] Ita superior rursus hostis facuts. Fabii caesi ad unum omnes raesidiumque expugnatum. Trescentos sex perisse satis conuenit, unum prope puberem aetate relictum, stirpem genti Fabiae

Crémère : Quintus Fabius, alors resté à Rome car trop jeune pour combattre, et qui devient consul de la République une dizaine d'années plus tard. Or, ce personnage est particulièrement connu dans l'Espagne cultivée du XVII<sup>e</sup> siècle, puisque le texte suivant figure à l'entrée « Fabio » dans le dictionnaire de Covarrubias :

« Esta familia de los Fab<r>[i]os pereció un día por la trahición y assechanças de los veyentes, enemigos de los romanos [...] Acertó a quedar de todo este linage un solo muchacho, que por su poca edad no salió a pelear con los demás. [...] »

C'est donc sans doute à ce « Fabio », Quintus Fabius, que feint de s'adresser la voix poétique quévédienne quand elle emploie un tel nom : sur le plan poétique, l'intérêt d'une telle référence est grand. En effet, cet allocutaire est, à la fois, célèbre et isolé dès son enfance. En ce qui concerne l'emploi poétique de ce nom, nous avons dit que les deux références à la famille Fabius étaient liées à l'opposition entre la grandeur, morale et politique, et la faiblesse de l'homme face à la mort. De ce point de vue, elles sont comparables aux mentions des autres personnages historiques de l'Antiquité (César, Dèce, Hannibal...), que nous avons étudiées plus haut. Cependant, le nom propre de Fabio occupe aussi une place à part dans ce contexte, dans la mesure où il n'a pas toujours la même valeur référentielle (comme lorsqu'il désigne la famille dans son ensemble) mais désigne souvent l'allocutaire de la voix poétique, comme dans les quatre sonnets cités : « A quien la buena dicha no enfurece »<sup>632</sup>, « Tuvo enojado el alto mar de España »<sup>633</sup>, « Músico rey y médica armonía »<sup>634</sup> et « Cuando esperando está la sepultura »<sup>635</sup>.

Dans les cas où « Fabio » n'est pas employé sous sa forme plurielle « Fabios » mais demeure singulier, la voix poétique prétend qu'elle s'adresse au jeune Quintus Fabius, auquel elle donne en effet des conseils, dans le sonnet, déjà cité, « A quien la buena dicha no enfurece » :

---

dubiisque rebus populi Romani saepe domi bellicue uel maximum futurum auxilium. » / « [...] l'ennemi les dominait à son tour. Les Fabius furent tués jusqu'au dernier et leur camp fut emporté. Trois cent six périrent : c'est un fait établi ; un seul restait qui n'avait pas tout à fait l'âge d'homme : il devait faire souche de Fabius, et devenir, dans bien des crises politiques et militaires, le plus ferme appui, sans doute, de Rome. »

La note de l'édition Budé fait remarquer à propos de ces derniers mots :

« [...] L'expression est d'une brièveté obscure, le consul Fabius de l'année (varronienne) 467 n'ayant rien d'éclatant ; mais il s'agit d'évoquer toute sa descendance, et surtout Fabius Cunctator, l'adversaire d'Hannibal aux plus mauvais jours de Rome. »

En ce qui concerne la voix poétique quévédienne, le plus vraisemblable nous semble être qu'elle s'adresse au Quintus Fabius qui survécut aux hommes de sa *gens*, en raison de la situation particulière, propre à donner lieu à la dispense de conseils, de ce personnage.

<sup>632</sup> BL 65 / R 28.

<sup>633</sup> R 51.

<sup>634</sup> BL 114 / R 92.

<sup>635</sup> BL 124 / R 102.

« A quien la buena dicha no enfurece,  
ninguna desventura le quebranta;  
camina, Fabio, por la senda santa,  
que no en despeñaderos permanece.

Huye el camino izquierdo, que florece  
con el engaño de tu propia planta;  
pues cuanto en curso alegre se adelanta,  
tanto en mentidas lumbres te anochece.

Huye la multitud descaminada;  
deja la culpa espléndida, y, seguro,  
la virtud dará el fin de la jornada.

Y si al engaño, en la opulencia obscuro,  
aplicas luz, harás que te persuada  
que el oro es cárcel con blasón de muro. »

La série des trois impératifs, dont le premier est immédiatement suivi du vocatif « Fabio », et dont les deux suivants ouvrent chacun une strophe, place les conseils donnés à Quintus Fabius au centre du sonnet. L'effet est d'apporter des éléments d'édification morale à l'allocutaire second du texte, son lecteur, en prétendant les offrir au personnage de Fabius. De ce point de vue, l'édification morale subsume la valeur référentielle première : Fabius n'est pas seulement un individu, ni même un membre d'une *gens* qui en comporte d'autres, il est rejoint par l'ensemble des allocutaires du poème. Dans le dernier tercet du sonnet, déjà cité également, « Música rey y médica armonía, », on retrouve ce procédé qui consiste à donner, à l'impératif, un conseil à Fabius pour favoriser l'édification morale de tout lecteur potentiel : « ¡Oh, no embaraces, Fabio, el generoso / oído con los tonos del pecado » (vv. 12-13). Précisons que la modification du nom de Fabius en une forme à consonance plus espagnole, Fabio, outre qu'elle correspond à l'usage de la langue, et qu'elle est paronyme de « sabio », permet de présenter ce personnage comme un contemporain potentiel de la voix poétique : le nom ne souligne pas ici de manière immédiate l'appartenance du personnage à l'Histoire antique, ce qui permet une proximité plus grande entre la voix poétique et ce personnage. Cette proximité aboutit à un statut un peu particulier du personnage de Fabio dans le corpus moral quévédien : dans les exemples cités, il apparaît comme l'Autre dont il est le plus fait mention, dans deux autres cas même, il est tout simplement pris à témoin, comme allocutaire privilégié de la voix poétique quévédienne. C'est ce que signifient les incises convoquant Fabius, à la manière de vocatifs, dans le sonnet « Tuvo enojado el alto mar de España »<sup>636</sup> : « apenas, Fabio, por orillas al cielo » (v. 2) et dans « Cuando esperando está la sepultura »<sup>637</sup> : « Disculpa tiene, Fabio, mi locura, / si me quieres creer escarmentado » (vv. 5-6). Dans ces deux cas, les vers

<sup>636</sup> R 51.

<sup>637</sup> BL 124 / R 102.

cités contiennent les seules mentions, dans le poème, de l'Autre : le personnage de Fabio atteint ici une dimension qui a à voir avec un processus rhétorique, celui qui permet de convoquer les allocutaires seconds du poème, à travers l'adresse à son allocutaire premier. Le personnage de Fabio, au vu de l'emploi qui est fait de son nom, mais également dans l'hypothèse de son identification à Quintus Fabius, est donc, par excellence, le jeune homme qui a besoin des conseils de la voix poétique et dont la simple mention permet de justifier, sur le plan de la fiction poétique, l'existence du poème. On retrouve ici le processus de l'antonomase, déjà employé avec le personnage d'Atropos.

#### 2.1.1.4-Licino-Lico-Licas : une triade à deux facettes

À la lecture du corpus des poésies morales quévédiennes, on ne peut qu'être surpris par une constante dans la façon de nommer l'Autre : ce dernier s'appelle particulièrement souvent Licas, Lico ou Licino. Ces noms sont morphologiquement assez proches pour être associés (ils commencent tous trois par la succession des trois lettres –L-I-C-) et ils totalisent à eux seuls treize adresses de la voix poétique à l'Autre. Or, si dans sept cas, l'Autre ainsi nommé est critiqué ou pris comme contre-exemple, dans six autres cas, il est simplement pris à témoin par la voix poétique, un peu à la manière de Fabius, évoqué plus haut. Cependant, si Fabius était possible à associer à un personnage historique particulier, même si cette identification était ensuite à dépasser, nous verrons qu'aucun des trois membres de la triade Licas-Lico-Licino n'est assimilable à une seule entité. Cette situation est logique si l'on considère que ces noms sont, tantôt, ceux d'êtres décrits pour exprimer le mauvais comportement moral, tantôt ceux de simples témoins allocutaires de la voix poétique. Nous entamerons notre étude de ces trois noms par celui de Licas, le plus souvent cité, à partir duquel nous tracerons un parallèle vers le nom de Lico, avant de proposer des hypothèses sur l'identité des personnages désignés par le nom « Licino ».

Le nom « Licas » est utilisé cinq fois dans le corpus moral quévédien pour s'adresser à un personnage pris comme contre-exemple ou pour le citer. C'est ce qui se passe dans les sonnets « ¿Cuándo, Licino, di, contento viste »<sup>638</sup> et « ¿Ves, con el oro, áspero y pesado »<sup>639</sup> : dans les tercets du premier, il est question d'un Licas, dont il est dit :

« [...]
   
Pues Licas (habitado de serenos
   
áspides el espíritu ambicioso)

<sup>638</sup> BL 50 / R 10.

<sup>639</sup> BL 88 / R 61.

todos los malos quiere que sean buenos,  
para que a su maldad el poderoso,  
por sola, comunique sus venenos. »

Or, dans le second sonnet cité, le deuxième vers évoque « del poderoso Licas el vestido [...] ». Dans les deux cas, la voix poétique évoque Licas à la troisième personne, ce qui est logique par rapport à son statut de contre-exemple. Surtout, dans ces deux poèmes aussi, Licas est dit « poderoso », ce qui correspond également à l'image qu'en donne le titre du sonnet *Abundoso y feliz Licas en su palacio, sólo él es despreciable*<sup>640</sup>. Par contre, de manière plus marquante, dans ce dernier poème, la voix poétique prend Licas comme allocutaire, pour souligner, dès le premier quatrain, la réalité de sa situation, en fait peu enviable, puisqu'elle est assimilée à un martyr qui jamais ne cesse :

« Harta la toga del veneno tirio,  
o ya en el oro pálida y rigente,  
cubre con los tesoros del Oriente,  
mas no descansa, ¡oh Licas !, tu martirio ! »

Licas est, encore, cet Autre pris comme contre-exemple en raison de la trop grande importance qu'il attache aux fausses apparences, dans le sonnet « Si las mentiras de Fortuna, Licas »<sup>641</sup> :

« Si las mentiras de Fortuna, Licas,  
te desnudas, veráste reducido  
a sola tu verdad, que, en alto olvido,  
ni sigues, ni conoces, ni platicas.

Estas larvas espléndidas y ricas  
que abultan tus gusanos, con vestido  
en el veneno tirio recocado,  
presto vendrán a tu soberbia chicas.

¿Qué tienes, si te tienen tus cuidados ?  
¿Qué puedes, si no puedes conocerte ?  
¿Qué mandas, si obedeces tus pecados ?

Furias del oro habrán de poseerte;  
padecer tesoros mal juntados;  
desmentirá tu presunción la muerte. »

Dans ces vers, l'erreur morale de Licas est liée au décalage entre apparences et réalité, ce que soulignent les oppositions entre les termes « mentiras » et « desnudarse » ; « larvas » et « espléndidas y ricas » ; « tesoros » et « mal juntados ». Dans le même ordre d'idées, le verbe « desmentir » permet de clore le sonnet sur la perspective d'une mort qui serait la seule capable de dévoiler totalement Licas, s'il ne suit pas les conseils de la voix poétique. Licas

<sup>640</sup> BL 105 / R 81.

<sup>641</sup> BL 116 / R 94.



est, encore, représenté comme dans une grave erreur morale, associée à la folie, dans « Si el sol, por tu recato diligente »<sup>642</sup>, dont le second vers est le suivant ( « el sol » est le sujet de « ver ») : « no ve, ¡oh Licas !, horribles tus locuras ». Le substantif « locuras » est associé au nom « Licas » par la succession des consonnes –L-C- qu’il a en commun avec lui, et par la répétition de la voyelle –O- avant ces deux noms ou en début de mot (« oh Licas » / « horribles tus locuras »). Le personnage de Licas se dessine donc comme un Autre non seulement différent, grammaticalement, du sujet, mais aussi barbare, dans le sens où son comportement moral est diamétralement opposé à celui que célèbre la voix poétique.

Dans la mesure où Licas est ainsi pris en contre-exemple, le nom de ce personnage serait peut-être à rapprocher de Lichas, compagnon d’Héraclès puis cause de la mort du héros, à qui il avait remis la tunique empoisonnée par Déjanire. En effet, même si Lichas n’est pas traditionnellement caractérisé par sa puissance, il est lié à l’image d’une altérité dangereuse, puisqu’il cause les souffrances du héros et sa mort. De plus, les tercets du sonnet « ¿Cuándo, di, Licino, contento viste »<sup>643</sup> citent le motif du poison :

« [...]
   
Pues Licas (habitado de serenos
   
áspides el espíritu ambicioso)
   
  
todos los malos quiere que sean buenos,
   
para que a su maldad el poderoso,
   
por sola, comunique sus venenos. »

Remarquons que l’association de la voyelle –A- avec la sifflante, à la fin du nom « Licas », est reprise par l’utilisation du substantif « áspides », où ces deux lettres forment la syllabe accentuée. Cette reprise a pour effet d’amplifier la critique du personnage en l’associant à un animal venimeux. De même, le premier quatrain du sonnet BL 105 / R 81, cité plus haut, mentionne bien un vêtement imbibé de venin (« Harta la toga del veneno tirio ») et il cite aussi de grandes souffrances (« tu martirio »), qui peuvent rappeler la folle douleur d’Héraclès. Dans le second quatrain, de ce sonnet, il est encore question de reptiles venimeux, dont l’un est le même « áspid » que dans l’exemple précédent (v. 8 : « víboras en rosicler, áspid en lirio »). Enfin, la mention du « veneno tirio » est présente dans le sonnet BL 116 / R 94, comme elle l’était dans BL 105 / R 81, et le mot « veneno » revient encore dans BL 74 / R 37, dissocié, cette fois, de la référence à la pourpre. Il semble donc que le nom Licas donne lieu à des rapprochements avec le mythe d’Héraclès, dans le but de constituer une référence dont la cohérence favoriserait peut-être la mémorisation et, donc, l’efficacité moralisatrice. De

<sup>642</sup> BL 74 / R 37.

<sup>643</sup> BL 50 / R 3.

plus, la présence dans ce nom de la voyelle –I– est particulièrement exploitée dans les poèmes moraux qu'évédiens qui le citent. Dans les exemples précédents, relevons aussi la récurrence de la voyelle I dans « Tirio », « martirio », « áspid », « víbora », « rosicler »<sup>644</sup>, « lirio », où cette voyelle est en lien avec l'image du poison et de la souffrance.

Cependant, il existe, en plus de ces cinq occurrences, trois autres mentions du nom Licas qui obligent à nuancer cette vision univoque de l'Autre que serait Licas. Dans ces trois cas, l'Autre désigné sous ce nom est présenté comme un simple allocutaire de la voix poétique, que cette dernière ne fait que prendre à témoin, sans qu'il soit question d'un éventuel comportement moral scandaleux de sa part. Dans ces trois sonnets<sup>645</sup>, l'Autre est simplement convoqué par un vocatif, isolé du reste du texte par la ponctuation, ce qui a pour effet de mettre le nom de Licas comme entre parenthèses. Dans le premier sonnet, le nom de Licas est isolé, en début de vers et entre deux virgules : « Si lo que ofrece el pobre al poderoso, / Licas, a logro es don interesado » (vv. 1-2). Dans le sonnet suivant, le même schéma est reproduit, dans les deux premiers vers du poème également : « Con más vergüenza viven Euro y Noto, / Licas, que en nuestra edad los usureros ». Dans le dernier de ces trois sonnets, enfin, le nom de Licas est même placé entre une ponctuation forte, deux points, et une virgule : « lima de la salud es su alegría: / Licas, sepultureros son las horas. » (vv. 13-14). On pourrait opposer à l'idée de mise en retrait du nom, par la ponctuation, celle de sa mise en valeur par sa place en début et sous le premier accent de chaque vers, dans ces trois exemples. Cependant, cette relative mise en relief laisse ensuite place à l'évocation d'autres objets que Licas, sans que celui-ci soit décrit ni même qualifié. Licas n'est donc pas, dans ces cas, un Autre dont le caractère serait détaillé pour en tirer des leçons, mais plutôt une entité au rôle essentiellement rhétorique, presque réductible à sa fonction de vocatif. Ce qui compte est ici la mention du nom, plus qu'une hypothétique référence à un Autre.

Or, c'est aussi ce qui se passe pour le personnage de Lico dans le sonnet « Vivir es caminar breve jornada »<sup>646</sup> : seul le vers 2 mentionne cet Autre, absent de tout le reste du poème, et seulement présent ici à travers son nom propre :

« Vivir es caminar breve jornada,  
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,  
ayer al frágil cuerpo amanecida,  
cada instante en el cuerpo sepultada.

<sup>644</sup> « rosicler » reprend aussi le –C– de « Licas ».

<sup>645</sup> BL 63 / R 24 ; BL 66 / R 29 ; BL 10 / R 84.

<sup>646</sup> BL 11 / R 91.

Nada que, siendo, es poco, y será nada  
 en poco tiempo, que ambiciosa olvida;  
 pues, de la vanidad mal persuadida,  
 anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento  
 y de esperanza burladora y ciega,  
 tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,  
 y, sin moverse, vuela con el viento,  
 y antes que piense en acercarse llega. »

Aucun verbe ni aucun pronom de deuxième personne ne viennent, ici, compléter cette allusion à l'Autre. Lico fonctionne donc ici sur le même modèle que le Licas pris à témoin dans les sonnets cités plus haut : comme un personnage dont la fonction n'est que rhétorique, celle de permettre l'usage du vocatif dans le but de favoriser l'attention et, donc, l'édification morale, des lecteurs. Or, ces deux noms sont si proches, d'un point de vue phonétique et graphique, qu'il est logique de rapprocher le rôle de ces deux Autres, Licas et Lico, qui ont en fait la même fonction, celle de condenser sur un personnage récurrent les conseils du locuteur. Comme pour « Licas », les possibilités phonétiques du nom « Lico » sont exploitées : nombre de mots du sonnet cité contiennent la voyelle –I– (« camīnar », « frágil », « īnstante », « vanīdad », « duracīón », « anīmada », « sīn »), souvent sous l'accent (« vivīr », « vīda », « amanecīda », « sīendo », « tīempo », « olvīda », « persuadīda », « tīerra », « pensamīento », « cīega », « mīsmo », « divertīdo », « vīento », « pīense »). Parmi ces termes, à part « sin » et « mismo », tous ont pour rôle de décrire la vie comme fragile (ce qui est cohérent avec le fait que, du point de vue de son degré d'aperture, I est une voyelle faible). Il existe donc une variation de Licas à Lico, qui correspond à une exploitation poétique différente, « Licas » permettant la référence au poison, comme vu précédemment, alors que Lico est présenté comme une victime potentielle du temps qui passe. De plus, cette différence obéit à un souci de variété, dont nous avons vu qu'il était omniprésent dans l'écriture conceptiste en général, et dans l'écriture quévédienne notamment.

Fonctionnent aussi selon le même schéma deux des adresses à l'Autre sous le nom de Licino : dans le sonnet « ¿Cuándo, Licino, di, contento viste [...] »<sup>647</sup>, seul le vocatif et les verbes du premier vers font référence à cet Autre :

« ¿Cuándo, Licino, di, contento viste  
 hombre con un pecado solamente,  
si quien merece pena es suficiente,

<sup>647</sup> BL 50 / R 10.

y el inculpable, inútil yace y triste ?

¿Quién al mayor delito se resiste ?  
¿Qué cortesano habrá que no se afrente  
de que le exceda en vida delincuente  
el que a los ojos, que pretende, asiste ?

¡Oh ingenio del pecado escandaloso !  
Pues Licas (habitado de serenos  
áspides el espíritu ambicioso)

todos los malos quiere que sean buenos,  
para que a su maldad el poderoso,  
por sola, comunique sus venenos. »

Dans le sonnet « Raer tiernas orejas con verdades »<sup>648</sup>, la situation est moins extrême, puisque le vocatif « ¡oh Licino !, » du vers 2 est accompagné, dans les allusions faites à la deuxième personne, par des formes verbales dans les deux quatrains :

« Raer tiernas orejas con verdades  
mordaces, ¡oh Licino !, no es seguro:  
si desengañas, vivirás obscuro,  
y escándalo serás de las ciudades.

No las hagas, ni enojes, las maldades,  
ni mormures la dicha del perjuro:  
que si gobierna y duerme Palinuro,  
su error castigarán las tempestades. »

Comme précédemment, soulignons la récurrence de la voyelle –I- et des sifflantes<sup>649</sup> dans les poèmes qui font référence à Licino. Cependant, dans ce cas, les mots qui les contiennent ne forment pas un réseau de sens aussi univoque que celui du poison pour Licas et de la fragilité de la vie pour Lico. Plus généralement, dans le cas de Licino, on a encore affaire à un recours à l'Autre placé sous le signe d'une identité très floue, malgré la mention du nom, et d'un rôle, dans le cadre de la fiction poétique, réduit à celui d'allocutaire de la voix poétique.

Par contre, d'autres occurrences du nom de Licino, qui le présentent comme un contre-exemple, incitent à identifier cet Autre à un personnage réel. Dans le cas du sonnet « Si gobernar provincias y legiones »<sup>650</sup>, il est remarquable que Licino soit loin d'être un allocutaire simplement pris à témoin, puisque les quatrains donnent de lui un portrait assez détaillé :

« Si gobernar provincias y legiones  
ambicioso pretendes, ¡oh Licino !,  
procura que el favor y el desatino  
aseguren de infames tus acciones.

<sup>648</sup> BL 94 / R 70.

<sup>649</sup> Le phonème apico-alvéolaire et le dental sourd sont très proches dans l'espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>650</sup> BL 46 / R 6.

No merezca ninguno las prisiones  
 mejor que tú ; pues cuánto más vecino  
 al suplico te vieres, el destino  
 más te apresurara las elecciones. »

Dans ce cas, les mots contenant, comme « Licino », la voyelle –I- soulignent un réseau sémantique qui connote la puissance (« provincias », « legiones », « acciones », « elecciones ») et l'excès de volonté de conquête (« ambicioso », « destino », « infames »). D'autre part, la voix poétique conseille ironiquement de mériter la prison (v. 5), sous la forme plurielle qui augmente l'impression de menace. En raison de cette référence à la prison méritée, ce personnage nous fait penser à un Licinus connu, Caius Licinus Verrès, un homme politique romain dont les discours de Cicéron ont rendu célèbres les détournements de biens. González de Salas signale que ce poème est inspiré de la satire I de Juvénal, et, en effet, l'idée de départ est la même : celle de critiquer la bonne fortune sociale et politique de ceux qui l'ont atteinte par des actes moralement répréhensibles<sup>651</sup>. Or, il est remarquable que les vers 108 et 109 de la satire de Juvénal mentionnent le nom Licino : « ego possideo plus / Pallante et Licinis »<sup>652</sup>. Le nom de Licino, allocutaire du sonnet, est donc justifié par le fait que la satire dont s'inspire le poème contient une référence à ce nom. Tout se passe comme si la référence à Verrès trouvait une justification double, un peu à la manière d'une pointe par pondération, dans le sens où Mercedes Blanco dit qu'elle « surdétermine »<sup>653</sup> le lien entre les deux éléments rapprochés. Ainsi, la mention de « Licino » au vers 2 de ce poème trouve-t-elle une double justification : d'abord, elle s'explique par le lien du sonnet avec la satire I de Juvénal et plus particulièrement les vers 108 et 109, d'autre part, elle est liée au propos de la voix poétique, qui dénonce, en feignant de les y encourager, l'attitude des hommes tels que Verrès.

Or, c'est justement Verrès qui est aussi cité dans la source d'un autre sonnet mentionnant un Licino coupable d'une ambition démesurée. Cette source est une autre des satires de Juvénal et le sonnet est celui qui commence ainsi : « Para entrar en palacio, las afrentas, / ¡oh Licino !, son grandes, y mayores [...] » et dont les tercets sont les suivants :

« No te queda deudor de beneficio  
 quien te comunicare cosa honesta;

<sup>651</sup> La satire I de Juvénal présente les raisons qu'a l'auteur de s'indigner devant le comportement de ses contemporains et, donc, d'écrire des satires. Citons, par exemple, les vers 75 et 76, pour leur dimension synthétique, les autres vers détaillant des exemples plus précis : « Criminibus debent hortos, praetoria, mensas, / argentum uetus et stantem extra pocula caprum. » ( « C'est le crime qui procure les domaines, les palais, les bonnes tables, l'argenterie d'époque, les coupes de collection ciselées d'un bouc en relief. » Juvénal, *op. cit.*, I, 75-76, p. 9).

<sup>652</sup> « moi, je suis plus riche / que Pallas et les Licini [les Licinus] » (*idem*).

<sup>653</sup> Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, *op. cit.*, p. 260.

y sólo alcanzarás puesto y oficio

de quien su iniquidad te manifiesta;  
a quien, cuando quisieres, de algún vicio  
pudieras acusarle sin respuesta. »<sup>654</sup>

González de Salas signale que les vers 13 et 14 sont une imitation des vers 51 à 54 de la satire III de Juvénal :

« Nil tibi se debere putat, nil conferet unquam,  
participem qui te secreti fecit honesti.  
Carus erit Verri qui Verrem tempore, quo vult,  
acusare potest. »<sup>655</sup>

Ainsi, la voix poétique quévédienne prend-elle modèle sur un texte qui cite Verrès, mais elle reprend aussi l'idée de ce texte et elle donne son nom à l'allocutaire du début du poème. Dans ce sonnet, Verrès n'est donc pas un personnage simplement cité, comme chez Juvénal, mais devient le personnage à qui s'adresse la voix poétique. Cependant, cette dernière utilise seulement son *nomen* (Licinus), ce qui permet de faire passer l'identification à Verrès à un second plan. L'effet est de permettre un lien avec les autres Licino cités ailleurs, qui ne sont pas assimilables à Verrès.

Précisons que, dans le sonnet « El sacrílego Verres ha venido »<sup>656</sup>, c'est bien le *cognomen* qui est utilisé, sans qu'aucune mention du *nomen* vienne soutenir un lien avec les autres Licino. Dans ce cas, la volonté semble être celle d'une référence à Verrès comme image évidente de la corruption. Les références au nom de Licino sont donc particulièrement

<sup>654</sup> BL 79 / R 42. Faisons remarquer que les trois rimes en -icio (encore rapprochées par la proximité du son des consonnes fricatives -F- et -V-) ont en commun avec le nom « Licino » les voyelles -I- et -O- et la consonne -C-, et connotent l'intérêt pour la carrière politique (« beneficio », « oficio ») ou expriment le vice (« vicio ») associé à ce personnage.

<sup>655</sup> « Est-elle honnête la confidence que vous avez reçue ? Dès lors on ne vous doit rien, vous n'avez rien à attendre. Pour être dans les bonnes grâces de Verrès, il faut pourvoir l'accuser au moment où on l'aura choisi. » (Juvénal, *op. cit.*, III, vv. 51-54, pp. 34-35).

<sup>656</sup> BL 96 / R 72. Dans ce sonnet, il faut avoir recours à la source latine, une satire de Juvénal, pour comprendre parfaitement le sens de l'adjectif « sacrílego », qui est en fait un calque du latin, dont l'emploi permet d'appeler la référence à la source :

« Inde Dolabella atque dehinc Antonius, inde  
sacrilegus Verres referebant navibus altis  
occulta spolia et plures de pace triumphos. »

« C'est là qu'ont puisé Dolabella et ensuite Antoine, là le sacrilège Verrès, lorsqu'ils rapportaient, dans la profondeur des navires, leur furtif butin et, en pleine paix, de quoi orner plus de triomphes que dans la guerre. » (Juvénal, *op. cit.*, satire VIII, p. 106)

L'édition que nous prenons en référence propose les notes suivantes : (pour Dolabella) « Cn. Cornelius Dolabella, préteur en 81 av. J. C., propréteur en Cilicie en 80 et 79, condamné pour concussion en 78. » (pour Antoine) « C. Antoine Hybrida, oncle du triumvir, collègue de Cicéron au consulat (63 av. J.C.), proconsul de Macédoine en 62. ». La référence à la source permet aussi de mieux comprendre l'expression « de paz culpada » dans le premier quatrain (« El sacrílego Verres ha venido / con las naves cargadas de trofeos, / de paz culpada, y con tesoros reos, / y triunfos de lo mismo que ha perdido. ») : il s'agit d'affirmer que, alors que l'on se trouve en temps de paix, le butin présente la particularité d'être plus abondant encore que lors des triomphes qui font suite aux batailles, car il s'agit du produit de vols, pas de prises de guerres.

remarquables, puisque, outre qu'elles désignent tantôt un simple témoin et tantôt un être critiqué et identifié à Verrès, celles qui se placent dans ce cadre de la référence à Verrès relèvent elles-mêmes d'un jeu d'identification qui est loin d'être simple.

D'une manière plus générale, pour rapprocher Licas, Lico et Licino, il est intéressant de remarquer que, de même que Licas était à la fois un simple témoin et un être moralement infâme, Licino revêt également ces deux aspects, au point qu'on peut voir, dans le Licas contre-exemple de la voix poétique, un double de Caius Licinus Verres. Reste maintenant à s'interroger sur l'intérêt poétique d'un tel jeu sur les représentations de l'Autre. L'effet est d'ordre rhétorique : pour les cas où Lico-Licas-Licino est objet de conseils, multiplier les allusions à un Autre dont l'identité reste floue permet à l'allocutaire du poème de s'identifier plus facilement à lui qu'à des personnages à l'identité plus marquée et, donc, de mieux suivre les conseils moraux quand ceux-ci lui sont dispensés. Inversement, pour les cas où Licino ou Licas est critiqué, donner à voir, derrière des monstres moraux de fiction, un personnage historique réel passé à la postérité comme l'image de l'homme politique corrompu et pillard, c'est renforcer la mise en garde contre ceux qui seraient susceptibles de lui ressembler. Sur un plan moins concret aussi, l'intérêt d'un tel jeu sur les noms réside dans le lien qu'il tisse entre les deux aspects opposés des membres de cette triade : le simple témoin et le coupable des actions morales les plus critiquables portent le même nom, signifiant que la nature humaine est fragile et que, faute de suivre les conseils moraux dispensés par la voix poétique, on peut facilement basculer dans l'excès et le péché.

#### 2.1.1.5-Floro-Flora-Floris : une concession faite à des conventions poétiques ?

L'Autre auquel s'adresse la voix poétique porte, de manière plus rare mais néanmoins remarquable dans le corpus moral, le nom de Flora, Floro ou Floris. Cet aspect de l'Autre nous intéresse dans la mesure où il constitue un cas de mention ponctuelle d'un nom, mais sans description ni référence précises, à la manière du Licino-Licas-Lico quand il est seulement pris à témoin dans certains autres textes. Dans le cas de Floro et ses variantes, cependant, la poésie amoureuse impose sa marque : quand Flora est citée<sup>657</sup>, c'est pour évoquer le passage rapide de la beauté physique et la mention de Floris<sup>658</sup> se fait dans le cadre

<sup>657</sup> BL 295, parmi les *poemas amorosos*.

<sup>658</sup> BL 106 / R 82.

de l'évocation de bijoux prétendument précieux, opposés au bijou de vraie valeur qu'est la vertu :

« La mocedad del año, la ambiciosa  
vergüenza del jardín, el encarnado  
oloroso rubí, Tiro abrevio,  
también del año presunción hermosa;

la ostentación lozana de la osa,  
deidad del campo, estrella del cercado;  
el almendro, en su propia flor nevado,  
que anticiparse a los calores osa,

reprehensiones son, ¡oh Flora !, mudas  
de la hermosura y la oberbia humana,  
que a las leyes de flor está sujeta. » (BL 295, vv. 1-11)

« Floris, mejor con la templanza puedes  
adornar tu garganta, que con rara  
perdición rica, que del Ponto heredes. » (BL 106 / R 82, vv. 12-14)

La voyelle O est constamment reprise dans ces vers, ce qui prolonge la mention du nom Flora-Floris, accentué sur cette lettre. Les thèmes auxquels sont reliées ces deux occurrences sont ceux de la beauté, même fugace, de l'ornementation par les bijoux, de la réserve à célébrer chez les femmes, c'est-à-dire qu'ils semblent liés aux thèmes traditionnels de la poésie amoureuse. Le premier sonnet cité est même issu des *poemas amorosos*, preuve du lien de ce nom de Flora avec cette dimension, même si le propos du sonnet le rapproche surtout, à nos yeux, des *poemas morales*. Quant au second sonnet cité, qui mentionne Floris, son lien avec la poésie amoureuse trouve aussi sa justification dans le fait qu'un tel nom est celui de l'allocutaire de nombreux poèmes amoureux de Quevedo<sup>659</sup>.

Dans le cas de la mention de Floro<sup>660</sup>, par contre, seul le nom rappelle la poésie amoureuse, le thème étant celui du passage du temps en général :

« ¿ Ves, Floro, que, prestando la Arismética  
números a la docta Geometría,  
los pasos de la luz le cuenta al día ? » (vv. 1-3)

Concessions au genre de la poésie amoureuse ou produits d'une influence plus indirecte de ce dernier, ces mentions de l'Autre sous les noms Floro-Flora-Floris ont aussi la particularité de

<sup>659</sup> Floris, ou Flori, est citée dans les poèmes BL 322, 323, 351, 403, 405, 408, 409, 420, 430, 440, 441 (nous associons les deux noms car le poème BL 430 les assimile en citant Flori dans le titre et Floris dans le texte lui-même). Amédée Mas parle même de « série des poèmes à Floris » (Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, op. cit., p. 297). De manière plus générale, la poésie amoureuse quévédienne utilise abondamment aussi le nom Flora (BL 328, 330, 331), mais aussi Floralba (BL 321, 324, 329, 337, 338), et, moins souvent, Flor (BL 344), Florisa (BL 412) et Florinda (BL 429), ce qui pousse à associer les noms ayant en commun le lexème Flor-.

<sup>660</sup> BL 141.



dessiner une certaine image de l'Autre, qu'il nous importe maintenant d'étudier plus en détails.

Dans les poèmes à Floro et à Flora, l'Autre semble avoir une grande importance. Il constitue, il est vrai, une entité très présente sur le plan de la communication poétique : Flora est citée dès le titre du sonnet « La mocedad del año, la ambiciosa », puis aux vers 9 et 10, qui désignent ainsi toutes les choses terrestres auparavant évoquées : « reprehensiones son, ¡oh Flora !, mudas / de la hermosura y la soberbia humana ». Quant à la deuxième personne du singulier, qui la représente, elle est utilisée, sous forme de pronom, d'adjectif possessif ou dans des formes verbales conjuguées, dans tous les vers du dernier tercet :

« Tu edad se pasará mientras lo dudas;  
de ayer te habrás de arrepentir mañana,  
y tarde y con dolor serás discreta. »

C'est, en effet, à Flora que prétend s'adresser la voix poétique pour la mettre en garde contre le passage fugace du temps et il est donc logique que la fiction poétique en fasse le centre de la communication dans le texte. Cependant, à l'inverse de ce qui se passe pour les personnages historiques ou mythologiques évoqués plus haut, rien, ici, ne donne à Flora de dimension extérieure au texte, qui lui conférerait une importance en tant que personnage. La seule dimension de ce type est celle du thème amoureux que connote son nom et elle est exploitée dans le sens d'une soumission de cette référence à des besoins proches de la poésie morale. Quant au poème à Floro, il ne cite pas ce personnage dans son titre, « El reloj de sol », mais il y est fait mention de Floro dès le premier vers et, dans la suite du texte, nous ne comptons pas moins de vingt et une occurrences de la deuxième personne du singulier en vingt-six vers, mentions qui se rapportent chaque fois à Floro :

« ¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética  
números a la docta Geometría,  
los pasos de la luz le cuenta al día ?  
¿Ves por aquella línea, bien fijada  
a su meridiano y a su altura,  
del sol la velocísima hermosura  
con certeza espñada ?  
¿Agradece curioso  
el saber cuánto vives,  
y la luz y las horas que recibes ?  
Empero si olvidases, estudioso,  
con pensamiento ocioso,  
el saber cuánto mueres,  
ingrato a tu vivir y morir eres:  
pues tu vida, si atiendes su doctrina,  
camina al paso que su luz camina.  
No cuentes por sus líneas solamente  
las horas, sino lógrelas tu mente;  
pues en él recordada,

ves tu muerte en tu vida retratada,  
 cuando tú, que eres sombra,  
 pues la santa verdad así te nombra,  
 como la sombra suya, peregrino,  
 desde un número en otro tu camino  
corres, y pasajero,  
te aguarda sombra el número postrero. »

L'effet est une omniprésence de cette deuxième personne, ce qui est logique dans la mesure où la mise en garde contre la brève durée de sa vie est l'objet du propos poétique. Cependant, pas plus que cela n'était le cas pour Flora, rien ne permet ici de caractériser Floro en tant que personnage : il demeure un nom associé au lexème Flor- et une personne grammaticale, sans accéder à une personnalité exploitée dans le cadre de la fiction poétique.

Le cas de Floris est encore plus extrême, de ce point de vue, dans la mesure où le poème<sup>661</sup> qui la cite ne contient que trois mentions de la deuxième personne grammaticale qui la représente :

« Esta concha que ves presuntuosa,  
 por quien blasona el mar índico y moro,  
 que en un bostezo concibió un tesoro  
 del sol y el cielo, a quien se miente esposa;

esta pequeña perla y ambiciosa,  
 que junta su soberbia con el oro,  
 es defecto del nácar, no decoro,  
 y mendiga beldad, aunque preciosa.

Bastaba que la gula el mar pescara,  
 sin que avaricia en él tendiera redes  
 con la vanidad alimentada.

Floris, mejor con la templanza puedes  
 adornar tu garganta, que con rara  
 perdición rica, que del Ponto heredes. »

Le nom de Floris n'apparaît que dans la toute dernière strophe du sonnet, mais il est annoncé par les rimes centrales des deux quatrains, dont l'accent tonique porte sur la voyelle O, suivie par la consonne R (comme dans le nom « Floris »). Toutefois, le propos poétique est centré sur un thème qui n'est que très indirectement relié à Floris : le thème du bijou, de plus ou moins de valeur, qu'est la perle ou la vertu. Dans ce cas, l'Autre est vraiment réduit au rôle de prétexte du propos poétique : sa mention sert à donner naissance à ce propos, au tout début du texte, puis à clore ce dernier de manière ingénieuse, mais sans qu'aucune caractérisation supplémentaire lui permette d'accéder au statut de personnage.

Ainsi les noms de Floro-Floris-Flora sont-ils reliés à des présences grammaticales de l'Autre plus ou moins grandes selon les cas, mais avec toujours une même constante : l'intérêt

---

<sup>661</sup> BL 106 / R 82.

du travail poétique réside ailleurs que dans leur identité. De ce point de vue, la triade Floro-Flora-Floris rejoint l'aspect de témoin signalé à propos d'une des facettes de l'entité Licino-Licas-Lico et s'oppose à l'autre aspect (celui de référence à un personnage particulier, dont l'identité a un sens). Il s'agit, en conclusion, de deux triades dérivationnelles qui obligent à prendre en compte la nature matérielle du nom.

### 2.1.2 D'autres moyens de caractérisation directe

En plus du nom, on trouve, dans les poèmes moraux quévédiens, quelques autres moyens de caractériser, de manière directe, l'Autre auquel s'adresse la voix poétique, ou dont elle parle. Ils demeurent cependant limités et l'essentiel de l'information apportée sur le personnage de l'Autre l'est généralement par son nom, avec les limites et les implications que cela suppose et que nous venons de voir.

Une des caractérisations de l'Autre, employée à deux reprises dans le corpus moral quévédien en vers, est le titre de « señor », associé de deux manières différentes à l'allocutaire, dans les sonnets « Quitar codicia, no añadir dinero »<sup>662</sup> et « Señor don Juan, pues con la fiebre apenas »<sup>663</sup>. Dans ce dernier sonnet, le titre « señor » est utilisé d'une façon que nous qualifierons de traditionnelle : il sert à nommer un personnage en précisant à quel statut social on l'associe. Dans ce cas, le statut de « señor » implique l'utilisation du titre « don », associé à celui de « señor » : « Señor don Juan ». Dans le reste du sonnet, cependant, rien ne permet d'approfondir la connaissance qu'apporte de cet Autre sa convocation comme « Señor don Juan ». Encore une fois, l'Autre est réduit au statut de témoin privilégié des réflexions de la voix poétique, à la situation d'allocutaire dont la fonction principale est de justifier, dans le cadre de la fiction poétique, l'utilité des conseils prodigués. La mention du titre, par rapport à la mention isolée du nom, ne change pas la situation de ce point de vue.

Dans le sonnet « Quitar codicia, no añadir dinero »<sup>664</sup>, la situation est légèrement différente. Le personnage de l'Autre n'est pas qualifié de « Señor » par la voix poétique : celle-ci ne fait que rapporter le fait qu'il s'accorde lui-même ce titre, à tort d'ailleurs, dans le second quatrain. Voici l'ensemble du sonnet :

« Quitar codicia, no añadir dinero,  
hace ricos los hombres, Cañimiro:  
puedes arder en púrpura de Tiro  
y no alcanzar descanso verdadero.

---

<sup>662</sup> BL 42 / R 2.

<sup>663</sup> BL 1 / R 20.

<sup>664</sup> BL 42 / R 2.

Señor te llamas; yo te considero,  
cuando el hombre interior que vives miro,  
esclavo de las ansias y el suspiro,  
y de tus propias culpas prisionero.

Al asiento de l'alma suba el oro;  
no al sepulcro del oro l'alma baje,  
ni le compita a Dios su precio el lodo.

Descifra las mentiras del tesoro;  
pues falta (y es del cielo este lenguaje)  
al pobre, mucho; y al avaro, todo. »

Une opposition est marquée, non seulement par le sens des trois mots « Señor », « esclavo » et « prisionero », mais aussi par la ponctuation forte du point-virgule au premier vers du quatrain, et par le parallèle entre « Señor » et « esclavo », tous deux placés en début de vers. Quant au mot « prisionero », il clôt exactement le quatrain, alors que « Señor » l'ouvre, ce qui souligne également l'opposition entre ces deux mots. Ainsi, « Señor » cesse d'être un titre utilisé par la voix poétique dans le cadre de la communication directe, pour devenir un titre usurpé, dont l'utilisation aggrave encore le comportement déjà critiquable de l'Autre pris en contre-exemple. À ce propos, soulignons la répétition des consonnes sifflantes, dont le très grand nombre dans ce sonnet contribue à donner l'image d'un allocutaire fourbe et menteur. Ici, la caractérisation a donc la particularité d'être faite par son objet lui-même (l'Autre), mais une telle caractérisation ne fonctionne pas, comme si seule la voix poétique était apte à démasquer les mensonges, les usurpations, à nommer les choses en accord avec ce qu'elles sont. Précisons que cette voix poétique, pour s'adresser à l'Autre dans ce sonnet, utilise le prénom Casimiro (v. 2), sans l'accompagner d'aucun titre. Ce prénom, dans la mesure où il contient dans ses deux dernières syllabes le verbe « mirar » conjugué à la première personne du singulier, contribue à souligner la différence entre les fausses apparences que le personnage veut donner à voir et la réalité perçue par la voix poétique<sup>665</sup>. Au titre de « Señor », que l'Autre s'accorde à lui-même, s'oppose la caractérisation donnée par le poème : il existe ici une divergence d'opinion sur cette question, qui devient ainsi le centre du second quatrain de ce sonnet.

Le rôle de l'Autre se différencie de celui qu'il revêt dans le premier sonnet cité (« Señor don Juan, pues con la fiebre apenas », BL 1 / R 20) : ici, il est le point de départ du discours de la voix poétique et ce discours se concentre aussi sur ce personnage tout au long des deux quatrains. On ne peut plus vraiment parler d'une fonction purement rhétorique, dans la mesure où un discours construit et circonstancié est développé autour de son

<sup>665</sup> Peut-être faut-il même pousser jusqu'au bout le jeu de mots, et lire aussi dans ce prénom les limites de l'observation (« casi miro »).

personnage. Cependant, l'identité de ce dernier demeure très floue, prouvant que l'intérêt de la construction poétique quévédienne réside moins dans les figures associées à l'Autre que dans les stratégies grammaticales.

Un autre moyen de caractérisation directe de l'Autre est le recours à des adjectifs apposés qui le qualifient. C'est notamment le cas dans la *silva El escarmiento*<sup>666</sup> et dans *Sermón estoico de censura moral*<sup>667</sup> : au vers 1 de *El escarmiento*, l'Autre est qualifié de « inadvertido », alors que Clito est dit « doctrinado del escarmiento amigo » puis « obediente a los doctos desengaños » aux vers 277 à 279 du *Sermón estoico de censura moral*. Dans les deux cas, les adjectifs utilisés ont pour fonction de décrire le personnage de l'Autre, sur le plan psychologique, en le désignant comme étourdi ou, au contraire, comme conscient de la réalité des choses. De ce point de vue, ces cas de caractérisation de l'Autre représentent une variation importante par rapport aux cas précédemment cités : on a ici affaire à des personnages beaucoup plus construits que Casimiro ou el Señor don Juan. Dans « Descansa, mal perdido en alta cumbre »<sup>668</sup>, si on ne peut pas parler de personnage construit pour le locuteur cité dans le premier vers, on est néanmoins en présence d'un participe passé employé comme adjectif apposé (« perdido »), qui décrit le personnage de l'Autre. Cette description est détaillée, dans la mesure où un adverbe (« mal ») et un complément circonstanciel de lieu (« en alta cumbre ») précisent l'adjectif. De même, dans « Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña »<sup>669</sup>, le premier vers contient une apposition (« alegre en tu cabaña »), formée d'un adjectif et de son complément, qui décrit l'allocutaire du texte. Cette apposition se situe au début d'un quatrain, avec l'ensemble duquel elle contribue à donner une image détaillée de l'Autre :

« Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,  
mozo y viejo espiraste la aura pura,  
y te sirven de cuna y sepultura  
de paja el techo, el suelo de espadaña. »

De même encore, dans « Que los años por ti vuelen tan leves »<sup>670</sup>, deux adjectifs apposés caractérisent le personnage de l'Autre : « borracho » et « comilón » :

<sup>666</sup> BL 12.

<sup>667</sup> BL 145 / R 111.

<sup>668</sup> BL 55 / R 15.

<sup>669</sup> BL 60 / R 21.

<sup>670</sup> BL 64 / R 25. Précisons que l'Apulie, mentionnée au vers 8, est l'ancien nom des Pouilles, dans le Sud-Est de l'Italie, réputée pour ses céréales et son élevage ovin dans l'Antiquité. Au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, c'est là qu'Hannibal va passer l'hiver avec ses troupes, car la nourriture n'y fait pas défaut. L'historien grec Polybe rend ainsi compte de cet épisode :

« Que los años por ti vuelen tan leves,  
pides a Dios; que el rostro sus pisadas  
no sienta, y que a las greñas bien peinadas  
no pase corva la vejez sus nieves.

Esto le pides, y, borracho bebes  
las vendimias en tazas coronadas,  
y para el vientre tuyo las manadas  
que Apulia pasta son bocados breves.

A Dios le pides lo que tú te quitas;  
la enfermedad y la vejez te tragas,  
y estar de ellas exento solicitas.

Pero en rugosa piel la deuda pagas  
de las embríagueces que vomitas,  
y en la salud que, comilón, estragas. »

Dans ce cas encore, l'adjectif apposé permet de dessiner une image de l'Autre plus précise que ne le sont celles de Casimiro et du Señor don Juan. Enfin, dans « En el mundo naciste, no a enmendarle »<sup>671</sup>, deux appositions, dont la première est un groupe nominal, jouent un rôle similaire dans la caractérisation du personnage de l'Autre :

« En el mundo naciste, no a enmendarle,  
sino a vivirle, Clito, y padecerle;  
puedes, siendo prudente, conocerle;  
podrás, si fueres bueno, despreciarle.

Tú debes, como huésped, habitarle  
y para el otro mundo disponerle;  
enemigo de l'alma, has de temerle,  
y, patria, de tu cuerpo, tolerarle.

Vives mal presumidas y ambiciosas  
horas, inútil número del suelo,  
atento a sus quimeras engañosas;

---

« (paragraphe 100 : Hannibal en Apulie) (1) Le général Hannibal, là où nous l'avions laissé, fut informé par ses éclaireurs qu'il y avait une très grande abondance de vivres sur le territoire de *Luceria* et sur celui de la cité appelée *Gerounion*, et que cette place était favorablement située pour servir d'entrepôt. [...] (4) Il s'en rendit vite maître et fit périr les habitants, mais garda intactes la plupart des maisons, ainsi que les remparts, car il voulait s'en servir de greniers pour l'hiver. [...] (6) [...] il envoya les deux tiers de son armée fourrager, en prescrivant à chaque homme de rapporter chaque jour une quote-part fixe de grain, destinée à la contribution que son unité devait remettre aux officiers chargés du ravitaillement ; (7) le dernier tiers lui servit à garder le camp et couvrir les fourrageurs de place en place. (8) Le territoire de *Gerounion* était essentiellement une plaine, facile à parcourir, le nombre de ceux qui collectaient étant, pour ainsi dire, incalculable et, en outre, la saison battant son plein pour la récolte, la masse de grain recueillie chaque jour était en fait énorme. » (Polybe, *Histoires*, tome III, livre III, texte établi par Jules de Foucault, revu et traduit par Éric Foulon, commenté par Michel Molin, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 139-140.)

Plus tard, le géographe Strabon témoigne de la même fertilité et de la réputation des troupeaux de l'Apulie :

« (VI, 3, treizième partie : l'Iapygie) (6) Le pays [autour de Brentésion] est plus riche que celui de Tarente, et bien que sa terre soit légère, il produit des récoltes remarquables. De plus, son miel et ses laines jouissent d'une grande réputation. » (Strabon, *Géographie*, tome III, livres V et VI, texte établi et traduit par François Laserre, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 182.).

<sup>671</sup> BL 70 / R 33.

pues, ocupado en un mordaz desvelo,  
a ti no quieres enmendarte, y osas  
enmendar en el mundo tierra y cielo. »

Bien sûr, cela ne fait que servir le propos principal de l'édification morale ; mais, malgré cela, la poursuite de ce but passe ici par un recours plus intense que d'ordinaire au personnage de l'Autre.

Reste à citer un cas de caractérisation de l'Autre assez particulier, puisqu'il se fait par une énumération de sept propositions relatives et par une apposition : la caractérisation de l'Autre que constitue le Temps dans le *romance* « Tiempo, que todo lo mudas »<sup>672</sup>. Dans ce poème de quatre-vingt-quatre vers, les vingt-quatre premiers sont placés sous le signe de la répétition du pronom relatif « que », qui a le plus souvent « Tiempo » pour antécédent :

« Tiempo, que todo lo mudas:  
tú, que con las horas breves  
lo que nos diste nos quitas,  
lo que llevaste nos vuelves;  
tú, que, con los mismos pasos  
que cielos y etrellas mueves,  
en la casa de la Vida  
pisas umbral de la Muerte;  
tú, que de vengar agravios  
te precias como valiente,  
pues castigas hermosuras  
por satisfacer desdenes;  
tú, lastimoso alquimista,  
pues el ébano que tuerces,  
haciendo plata las hebras,  
a sus dueños empobreces;  
tú, que con pies desiguales  
pisas del mundo las leyes,  
cuya sed bebe los ríos,  
y su arena no los siente;  
tú, que de monarcas grandes  
llevas en los pies las frentes;  
tú, que das muerte y das vida  
a la Vida y a la Muerte:  
si quieres que yo idolatre  
en tu guadaña insolente,  
en tus dolorosas canas,  
en tus alas y en tu sierpe;  
si quieres que te conozcan,  
si gustas que te confiesen  
con devoción temerosa  
por tirano omnipotente,  
da fin a mis desventuras,  
pues a presumir se atreven  
que a tus días y a tus años  
pueden ser inobedientes. »

---

<sup>672</sup> BL 422.

À travers cette répétition, le Temps est caractérisé comme destructeur de toute chose, non seulement à travers le lexique, mais grâce à la figure de la répétition elle-même, qui donne une impression de martèlement de l'action du Temps. Précisons que toutes ces relatives sont précédées du pronom sujet « tú », ce qui a pour effet de souligner le parallèle de ces constructions et de rapprocher d'elles le vers 13 « tú, lastimoso alquimista », qui commence par le même pronom et décrit aussi le Temps de manière négative. Ici, la caractérisation a pour rôle premier de critiquer le Temps en prétendant le décrire. Quant à son rôle second, il est lié au propos du poème. En effet, le vers 33 contient la proposition principale, le verbe à l'impératif qui vient clore l'énumération constituée par les sept relatives et l'apposition : « da fin a mis desventuras ». Dans ce texte, la voix poétique demande au Temps qu'il soumette à son emprise les envies mondaines qui la tourmentent et, ainsi, qu'il l'aide à avoir un comportement moralement satisfaisant. L'idée exprimée est celle d'une impatience de la voix poétique de voir les capacités destructrices du Temps s'appliquer à ce qu'elle redoute comme des tentations (« la soberbia », v. 39 ; « la riqueza », v. 46). Or, la caractérisation du personnage de l'Autre qu'est ici le Temps est performative : l'utilisation de sept relatives (complétées par l'apposition) permet de rejeter la requête à la fin d'une très longue phrase de trente-six vers. La caractérisation par la relative permet de créer chez lecteur la prétendue impatience de la voix poétique face au Temps. Ici, comme dans la majorité des cas cités, la mention du personnage de l'Autre n'implique pas la construction d'une image complexe de ce dernier. Dans le cas du Temps, la voix poétique ne fait que reprendre les caractéristiques traditionnelles de cette entité (il passe vite, détruit la beauté...), ce qui importe est le fait que la mention de ce personnage se fasse d'une manière qui, syntaxiquement, permette de servir le propos d'édification morale. Faire partager à l'allocutaire un sentiment d'impatience, c'est, en effet, lui faire voir ici le Temps comme ce dont on doit espérer qu'il aide au plus tôt à servir un comportement moral juste. Ce poème, qui appartient à l'origine aux poèmes amoureux, a sa place dans la poésie morale quévédienne en raison du thème qu'il aborde : le passage rapide du temps ; mais il est intéressant de remarquer que ce texte présente le temps comme ce qui doit soulager l'homme dans sa lutte contre la tentation, alors qu'ailleurs dans notre corpus le temps est simplement vu comme destructeur de la vie.

### 2.1.3-La rareté de la caractérisation indirecte (et ses raisons)

Voyons maintenant ce qui pourrait être appelé la caractérisation indirecte de l'Autre, c'est-à-dire tous les éléments non implicites que la voix poétique rapporte sur ce personnage.



Dans le sonnet « Lleva Mario el ejército, y a Mario »<sup>673</sup>, par exemple, le vocabulaire militaire et politique correspond à la caractérisation du personnage de Caius Marius dans la mesure où celui-ci est connu, outre pour son revers à Minturnes, pour la réforme de l'armée romaine qu'il a menée à bien :

« Lleva Mario el ejército, y a Mario  
arrastra ciego la ambición de imperio;  
es su anhelar al cónsul vituperio,  
y su llanto a Minturnas tributario.

Padécenle los cimbros temerario;  
padece en sí prisión y captiverio ;  
fatigó su furor el hemisferio,  
y a su discordia falleció el erario.

Y con desprecio, en África rendida,  
después mendigó pan quien las legiones  
desperdecio de Roma esclarecida.

¿Qué sirve dominar en las naciones,  
si es monarca el pecado de tu vida  
y provincias del vicio tus pasiones ? »

Les mots « ejército » (v. 1), « rendida » (v. 9), « legiones » (v. 10) font partie du vocabulaire militaire. Les termes « imperio » (v. 2), « cónsul » (v. 3) et « dominar en las naciones » (v. 12) appartiennent au lexique politique. Le personnage de Caius Marius est ainsi caractérisé comme un chef militaire, d'une manière cohérente avec l'identité du personnage historique réel. Cette caractérisation se fait indirectement, dans la mesure où la voix poétique ne dit pas que Caius Marius est un grand général, mais multiplie, pour obtenir cet effet, les mentions de termes appartenant au vocabulaire politique et militaire. Cette stratégie est mise en place pour critiquer la trop grande volonté de pouvoir, dans le but de mettre en valeur le pouvoir sur soi-même.

D'une manière un peu différente, le personnage nommé Leiva, dans la *silva A una mina*<sup>674</sup>, est caractérisé par les événements qui lui sont advenus et dont la voix poétique prétend qu'ils provoquent son indignation et, donc, qu'ils donnent naissance au poème. Dans ce cas, le rôle de ces événements est de dessiner la silhouette morale de Leiva, mais dans le but principal de justifier l'expression de la voix poétique :

« Diste crédito a un pino  
a quien del ocio dura avara mano  
trajo del monte al agua peregrino,  
¡oh Leiva, de la dulce paz tirano ! » (vv. 1-4)

<sup>673</sup> BL 90 / R 65.

<sup>674</sup> BL 136. Peut-être faut-il voir dans ce personnage un écho au conquistador Andrés Díaz Venero de Leiva, fondateur d'une ville qui porte son nom dans l'actuelle Colombie : dans ce cas, on aurait affaire au rappel, en second plan, de l'image de la conquête de richesses et de territoires nouveaux.

Dans ces vers, comme dans l'ensemble du texte, Leiva est cité pour ses erreurs, afin de l'en corriger et de les prévenir chez les autres : la construction du personnage de l'Autre a donc bien lieu, au moins en partie, mais toujours dans le même but de convaincre les allocutaires secondaires de la voix poétique.

Le premier cas cité, celui de Caius Marius, constituerait donc un cas à part, le seul, de notre point de vue, où la caractérisation indirecte du personnage occupe un rôle central dans la construction du propos poétique. Au contraire, dans *A una mina*, l'allusion à Leiva est beaucoup moins construite et beaucoup moins centrale dans le poème. D'une manière générale, on peut donc parler de rareté de la caractérisation indirecte du personnage de l'Autre, soit au profit d'une absence de caractérisation (quand l'Autre n'est ni décrit ni appelé par son nom), qui réduit totalement l'Autre au statut de prétexte rhétorique, soit au profit d'une caractérisation directe par le nom, mais qui ne fait que convoquer une image de l'Autre, comme pour Leiva, sans que la construction de son personnage aille beaucoup plus loin.

## 2.2-La construction de l'Autre : de l'altérité à l'étrangeté par le lexique

Il apparaît maintenant que l'Autre, dans la poésie morale de Quevedo, a peu d'intérêt comme personnage de telle ou telle nature précise. Il ne constitue donc pas la représentation, sur le plan poétique, de tel ou tel type de personne, mais une entité à laquelle opposer une norme. Certes, comme on l'a vu avec les personnages historiques et mythologiques, l'identité du personnage représenté nécessite parfois d'être prise en considération, mais, même dans ces cas, c'est souvent l'altérité qui prime et ce serait alors la valeur principale de ces personnages dans le cadre de la fiction poétique. C'est notamment l'étude du lexique qui nous permet d'avancer l'idée de cette prévalence.

L'adjectif « otro », tout d'abord, nous semble être le terme auquel il est logique de s'attacher en premier dans le but d'étudier le lexique relatif à la notion d'altérité dans le corpus moral quévédien. Des définitions de ce terme dans les dictionnaires qui concernent une langue proche de la langue contemporaine de Quevedo, il ressort, en plus des idées logiques d'extériorité à un sujet premier et d'altérité en général, la possibilité d'une connotation négative, puisque le dictionnaire d'*Autoridades* donne les deux expressions suivantes, liées l'une à l'autre :

« (otra) Usado como interjeccion es una expression familiar, con que se explica el enfado de alguna persona que nos importuna con especies molestas y desagradables.

(Essa es otra) Phrase con que se explica, que lo que se dice es nuevo despropósito ò impertinencia. »

Cependant, ce sens n'est que secondaire et, après avoir signalé cette dimension potentiellement négative du mot, il s'agit surtout de voir comment il est employé dans la poésie morale quévédienne. Ce mot est cité quatre fois dans les textes qui nous concernent, ces quatre occurrences, mises ensemble, reflétant assez bien les rapports complexes de la voix poétique quévédienne à l'Autre.

Dans la *silva El reloj de arena*<sup>675</sup>, l'adjectif « otro » est employé dans le premier sizain :

«¿Qué tienes que contar, reloj molesto,  
en un soplo de vida desdichada  
que se pasa tan presto;  
en un camino que es una jornada,  
breve y estrecha, de este al otro polo,  
siendo jornada que es un paso solo ? » (vv. 1-6)

Dans le cadre de l'évocation d'une altérité géographique qui correspond à un lieu éloigné, ce lieu s'oppose à celui que désigne le démonstratif « este ». Dans ce cas, l'altérité géographique est utilisée métaphoriquement pour représenter la longue distance, entre la naissance et la mort, que la vie met néanmoins peu de temps à parcourir. L'alternance des deux voyelles O sert ce propos, puisque la fugacité de la vie est dite par le substantif « soplo » (v. 2) et l'adjectif « solo » (v. 6), alors que la longue distance à parcourir est connotée par le nom « polo » (v. 5). Ces trois termes ont aussi en commun les consonnes S, P et L, ou au moins deux d'entre elles, ce qui a pour effet de souligner le lien sémantique qui existe entre eux. « otro » est donc associé à des mots qui disent le passage rapide de la vie : la mention de l'altérité, si elle désigne donc ici l'étrangeté de la mort, n'est cependant pas reliée à un lexique de sens négatif, comme c'est le cas ailleurs.

Dans *Reprehensión de la gula*<sup>676</sup>, la même altérité géographique est mentionnée, avec une valeur plus présente de son sens propre, puisqu'il est question du désir de l'allocutaire pour « los peces de otro mar » (v. 7). Bien sûr, de même que dans le poème précédent l'altérité géographique est métaphoriquement celle de la mort, mais ici l'objet de la critique est principalement le désir pour des mets venant de loin, un travers souvent critiqué dans la littérature<sup>677</sup>. Le premier quatrain de ce sonnet reprend même de manière précise un passage

<sup>675</sup> Numérotée 139 par Blecua.

<sup>676</sup> BL 121/ R 99.

<sup>677</sup> Enrique Moreno Castillo, dans l'article où il explicite ce poème, cite nombre de références critiquant l'appétit des mets exotiques dans la littérature latine, patristique et du Siècle d'Or : notamment Sénèque, Lucain, Plinie, mais aussi saint Clément d'Alexandrie, l'érasme espagnol Pedro Mejía, Francisco de Borja y Aragón, Prince d'Esquilache (Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la *silva Sermón estoico de censura moral...*, art. cit.,

de Juvénal : « Hoc pretium squamae ? Potuit fortasse minoris / piscator quem piscis emi [...] »<sup>678</sup>

« ¿Tan grande precio pones a la escama?  
Ya fuera más barato, bien mirado,  
comprar el pescador, y no el pescado,  
que en tanta moneda se derrama.

No el pescado que comes, mas la fama,  
lo caro y lo remoto es lopreciado,  
pues de los peces de orto mar cargado  
lleva tu sueño vuelcos a la cama.

Yo invidio al que te vende la murena  
que entre Caribdi y Scila resbalaba,  
pues más su bolsa que tu vientre llena.

Das grande precio por lo que otro alaba;  
más es la tuya adulación que cena,  
y más tu hacienda que tu hambre acaba. »

On retrouve la même interrogation initiale et la même référence, dans le même ordre, au pêcheur et au poisson. Seulement, le comparatif d'infériorité latin (« minoris piscator quem piscis... ») devient un comparatif de supériorité (« más barato ») en espagnol. Une autre différence, plus essentielle, entre le texte quévédien et celui dont il s'inspire, est la mention récurrente, dans le poème de Quevedo, de l'altérité, géographique (« lo remoto », v. 6 ; « otro mar », v. 7) ou humaine (« lo que otro alaba », v. 12), nous allons y revenir. Rappelons d'abord qu'au Siècle d'Or manger du poisson n'est pas considéré comme un régime sain par les médecins. Voici ce qu'écrit Jeanne Allard à ce propos, dans un article portant sur « Le corps vu par les traités de diététique dans l'Espagne du Siècle d'Or » :

« Le poisson, plus ou moins humide et froid selon qu'il est de mer, de rivière ou de lac, selon les fonds où il s'est tenu, selon les vents touchant les eaux... est l'objet de la suspicion des médecins ; "si se ovieren de comer", ce devrait être avec quelque sauce dans laquelle il entre du vinaigre, du verjus ou chose acide, desséchant, avec un peu de cannelle, épice chaude. Il n'est pas étonnant que l'entourage de Charles Quint se soit inquiété de son engouement pour ce produit que, d'après son médecin, les cuissons et accommodements arrivent à peine à rendre consommable. »<sup>679</sup>

Dans le même ordre d'idées, le dictionnaire d'*Autoridades* met en garde contre le « pescado », dont la première définition est la suivante :

---

pp. 135-136). Ces auteurs utilisent ce motif dans le cadre de la critique des temps présents, du luxe et de la vanité ou encore de la gourmandise, selon les cas, mais tous mentionnent la notion d'altérité géographique. Nous renvoyons au texte d'Enrique Moreno Castillo pour plus de précisions sur les références elles-mêmes : ce qui nous importe ici est surtout de savoir qu'il s'agit d'un thème répandu et de constater que Quevedo l'exploite dans le sens traditionnel d'un rejet de l'altérité.

<sup>678</sup> Juvénal, *op. cit.*, satire IV, vv. 25-26, p. 41 : « C'est toi qui achètes des écailles à ce prix ? Peut-être aurais-tu obtenu le pêcheur à meilleur compte que le poisson ! ».

<sup>679</sup> Jeanne Allard, « Le corps vu par les traités de diététique dans l'Espagne du Siècle d'Or », in *Le corps dans la société espagnole des XVI<sup>e</sup> XVII<sup>e</sup> siècles*, études réunies par Augustin Redondo, Travaux du « Centre de recherche sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 98.

« Nombre que se dá à todo género de peces. [...] Es tanto el pescádo, y el vicio de la manteca y de la leche que tienen, que adolecen muchos de ellos de una enfermedad como lepra. »

La critique de la voix poétique quévédienne, à son premier niveau de lecture, se fonde donc sur un lieu commun à l'époque : la méfiance envers la consommation de poisson. Cependant, un tel met demeurerait assez courant à l'époque et le dictionnaire de Covarrubias ne mentionne aucune mise en garde particulière à ce sujet. C'est donc plus généralement l'altérité qui est directement reliée, dans ce sonnet, au comportement moral répréhensible par la voix poétique :

« No el pescado que comes, mas la fama,  
lo caro y lo remoto es lopreciado,  
pues de los peces de otro mar cargado  
lleva tu sueño vuelcos a la cama. » (vv. 5-8)

Ici, « los peces de otro mar » sont associés à « lo caro y lo remoto », par l'intermédiaire du lien logique « pues ». Dans ce cas, l'adjectif « otro » ne sert donc pas la simple expression de l'altérité mais relie cette dernière à une contre-valeur critiquée. Surtout, « el pescado que comes » est opposé à « la fama », tous deux étant compléments de « espreciado » : l'idée exprimée est que l'allocutaire ne mange pas du poisson parce le goût de cette nourriture lui plaît mais pour ce que cet acte représente : une manifestation de sa richesse. La voix poétique quévédienne utilise donc le nom d'un aliment dont il est alors commun de se méfier, pour le présenter comme objet d'une autre critique : celle des fausses apparences. La méfiance, propre à cette époque, envers le poisson, ne fait que servir de base au propos de la voix poétique, qui dénonce dans le goût pour l'exotisme la fascination pour le paraître. Il est remarquable que ce même sonnet contienne une autre occurrence de « otro », sous la forme du pronom indéfini du vers 12 : « Das grande precio por lo que otro alaba ». Dans ce vers, la notion d'altérité est reliée à une personne humaine, cessant d'être, comme dans les exemples précédents, une altérité géographique. Toutefois, comme dans le cas de « otro mar », le pronom indéfini « otro » est ici relié à un contexte de critique morale, puisque le propos est de reprocher à l'allocutaire fictif du sonnet le fait que son goût pour le poisson soit plus lié aux louanges mondaines d'autrui sur ce produit qu'à une préférence alimentaire personnelle. L'altérité est donc, encore une fois, reliée aux éléments critiqués par la voix poétique des textes moraux en vers de Quevedo.

La quatrième occurrence que nous trouvons, dans le corpus des poèmes moraux quévédiens, du mot « otro », se trouve dans le *salmo* I<sup>680</sup>. Le premier tercet de ce sonnet contient, en effet, l'adjectif « otro » :

« Tu hacienda soy ; tu imagen, Padre, he sido,  
y, si no es tu interés en mí, no creo

<sup>680</sup> BL 14.

que otra cosa defiende mi partido. »

L'altérité est ici celle que constituerait un élément de salut extérieur à Dieu, pour la voix poétique. Or, la possibilité de l'existence d'une telle altérité est niée : il n'existe pas d'autre Autre que Dieu, pour la voix poétique de ce sonnet. Ici, l'Autre est donc à la fois ce qui est autre que Dieu et ce qui n'existe pas, la référence à l'inexistence de l'altérité servant donc la célébration de la toute-puissance, voire de l'unique existence, de Dieu. À travers ce dernier exemple, il nous est donné de voir combien la notion d'altérité, quand elle est exprimée, du moins, à travers le terme « otro », est complexe, puisqu'elle peut aller de l'altérité géographique, associée ou non à des concepts critiquables, à l'altérité de ce qui serait extérieur à Dieu, dont il est affirmé qu'elle n'existe pas, en passant par une altérité humaine, objet de critiques.

Outre le terme « otro », il est logique de rechercher aussi le mot « extraño » dans le corpus moral quévédien pour évoquer la notion d'étrangeté. Cependant, ce terme n'apparaît que deux fois dans les poèmes qui nous occupent et pour signifier une simple extériorité du sujet par rapport à l'objet du discours, alors que sa définition dans le dictionnaire d'*Autoridades* en dessine une dimension plus complexe. En effet, ce mot signifie à la fois l'altérité strictement géographique et celle liée à la bizarrerie et il est connoté négativement :

« Extrangero, forastéro, que no es nuestro, ù es ajeno, lo que es de otro Réino, de otra casa, familia, lugar, &c. [...] Vale también raro, singular, extraordinario. Significa assimismo Extravagante, mal acondicionado [...] Se dice también del que está mal hallado en un Congreso, conversación, compañía, &c., cuyo trato y modo no le es agradable y gustoso. »

Or, dans le corpus moral quévédien, le sens de « extraño » nous semble bien plus simple. Une des deux mentions de ce terme est faite dans les *quintillas* intitulées *Juicio moral de los cometas*<sup>681</sup>, au début de la quatrième *quintilla* : « De tierra se creen extraños / los príncipes deste suelo » (vv. 16-17). Dans ce cas, « extraño » signifie la distance qui existerait entre les princes et la terre, où sont ensevelis les défunts, qui représente donc la mort. La seule complexité liée à ce terme est le fait que l'extériorité qu'il exprime soit niée par le complément du nom « príncipes » : « deste suelo ». Cette distance est à son tour niée par le sens du verbe « creerse » et sert ici l'affirmation de l'égalité de tout homme face à la mort. La possibilité d'une altérité de ce type reviendrait donc à une possibilité d'inhumanité,

---

<sup>681</sup> BL 148.

impliquant une vie éternelle en ce monde. De ce point de vue, la voix poétique ne peut que nier une telle altérité.

L'autre mention de l'altérité, à travers l'adjectif « extraño », n'est, en revanche, pas niée par la voix poétique : au vers 49 de la *silva Al inventor de la pieza de artillería*<sup>682</sup>, celle-ci se borne à mentionner des « sendas extrañas » comme lieux d'un voyage imaginé :

« Ve [al] alto mar furioso,  
enseñale a sufrir selvas enteras;  
su paciencia ejercita con galeras;  
y en las horas ardientes  
en venganza del sol, bebe las fuentes;  
y el pueblo de los ríos  
imita en resbalar sus campos fríos;  
y por sendas extrañas,  
[obediente a tu vida,  
por más grato reparo a tus entrañas,]  
la parte más remota y escondida,  
visite, nuestro alivio, al calor lento,  
con sucesiva diligencia del viento. » (vv. 42-54)

Dans ce cas, le terme « extraño » rejoint la notion d'extériorité, en signifiant ici « étranger », mais aussi « étrange ». Sur le plan poétique, la mention du groupe nominal « sendas extrañas » au vers 49 est préparée par la référence, à la même place de fin de vers, du groupe nominal « selvas enteras », au vers 43. Les deux ensembles de mots portent un premier accent sur la même voyelle E, précédée de S, dans un mot dont les deux dernières lettres sont chaque fois A et S (SElvAS / SEndAS). De plus, les adjectifs des deux groupes nominaux se ressemblent phonétiquement, à cause de la présence commune des lettres E, T, R et A-S (EnTeRAS / ExTRaÑAS). Cette particularité est liée au fait que cette incursion dans le domaine de l'étrangeté permet ici de trouver un abri : il ne s'agit plus d'une étrangeté menaçante ou critiquée, simplement d'un chemin difficile pour parvenir à une relative sécurité. Si l'allocutaire choisit de se confronter à l'étrangeté en parcourant le monde, il devra aller jusqu'à l'affronter pour se protéger ensuite de ses menaces.

Remarquons ici une variation par rapport à la première occurrence d'« extraño » (dans « De tierras se creen extraños / los príncipes deste suelo ») : dans la première, l'extériorité des « príncipes », par rapport à la norme, est imaginée puis rejetée, elle n'existe finalement pas. Au contraire, dans le deuxième cas cité, les « sendas » représentent, par rapport à la norme, une extériorité qui est effective dans le cadre de la fiction poétique. La notion d'extériorité se présente donc sous deux angles différents : elle peut être simplement imaginée, ou non. Cependant, le terme « extraño » constitue une forme d'exception, en raison du nombre limité de ses occurrences : peut-être permet-il de rompre avec la monotonie que constituerait le jeu

<sup>682</sup> BL 144.

systématique sur tous les sens, neutres ou négatifs, du terme « otro », que nous venons d'étudier, et des termes « ajeno », « peregrino », « bárbaro », que nous allons voir. Il nous importe maintenant d'étudier les emplois du terme « ajeno », qui vont dans le sens d'une extériorité qui, dans le corpus moral quévédien, peut ponctuellement devenir extrême<sup>683</sup>, mais voyons tout d'abord les cas où l'adjectif « ajeno » désigne tout simplement ce qui n'appartient pas au sujet. C'est ce qui se passe dans le *Sermón estoico de censura moral*, aux vers 287 et 288 : « De los ajenos bienes / ten piedad, y temor de los que tienes »<sup>684</sup>. Ici, comme dans certains cas d'emploi de « otro », l'altérité est reliée à des réalités qu'il faut regarder comme des objets de malheur (« ten piedad ») : nous y reviendrons. En effet, le conseil dispensé ici par la voix poétique vise à ce que l'allocutaire considère les biens matériels comme néfastes, ayant donc pitié des autres s'ils en ont et peur pour lui-même s'il en possède. L'idée, de plus, est celle de la propriété d'autrui, c'est-à-dire une forme d'extériorité qui nous paraît être aussi soulignée dans les exemples qui suivent. Dans le sonnet « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? »<sup>685</sup>, le vers 2 oppose explicitement « ajeno » à la première personne du possessif du vers 1, en ajoutant une question à la toute première interrogation : « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? / ¿Cuándo sin el ajeno fortunado ? ». Dans le sonnet « Desabrigan en altos monumentos »<sup>686</sup>, l'altérité est, encore une fois, définie par sa simple extériorité au sujet, au vers 12 : « De ajenas desnudeces te socorres ». Cependant, il est nécessaire de remarquer que, dans ce texte, l'altérité ainsi désignée n'est pas reliée à une entité critiquée, au contraire. En effet, c'est le recours de l'allocutaire aux biens de l'Autre qui est dénoncé par la voix poétique de ce poème. Cependant, l'altérité est ici double et une prédiction annonce dans les tercets

<sup>683</sup> Cet aspect extrême de l'étrangeté n'est pas contenu dans le terme lui-même, puisque le dictionnaire d'*Autoridades* ne le définit que comme ce qui est lié à l'altérité, voire à l'ignorance dans un domaine, ainsi qu'à une certaine bizarrerie qui peut le connoter négativement, mais sans dépasser les limites dont nous parlons. Voici les définitions du dictionnaire en question pour « ajeno » :

« Lo que no es propio, lo que toca y pertenece a otro.

Vale también lo mismo que ignorante, o falta de conocimiento de alguna cosa.

Se toma también por cosa extraña y no conveniente. ».

<sup>684</sup> BL 145 / R 111. La question de la possession des biens donne ici lieu à un jeu sur les locutions verbales « tener piedad » et « tener/poseer bienes », qui est annoncée dans le même poème, aux vers 167 et 168 : « Deja en vida los bienes / que te tienen, y juzgas que los tienes. ». Dans ce cas, le jeu ne se fait pas sur la variation dans la locution verbale mais dans le changement de complément d'objet (« tú » ou « los bienes »). Ce jeu autour du verbe « tener » est inspiré par Sénèque, qui écrit :

« Nam quod ad illos pertinet apud quos falso divitiarum nomenivasit occupata paupertas, sic divitas habent, quomodo habere dicimur febrem, cum illa nos habeat. E contrario dicere solemus : febri illum tenet. Eodem modo dicendum est : divitiae illum tenent. » (« Quant à ceux-là chez qui une pauvreté fort affairée usurpe le nom de richesse, ils ont la richesse comme on dit que nous avons la fièvre, alors que c'est elle qui nous a. On emploie souvent le tour inverse : 'la fièvre le tient'. Il faut dire de même : un tel, la richesse le tient. » Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit. (tome V), lettre 119, section 12 (livre XIX), p. 66).

Quevedo ne reprend pas le verbe « habere », comme s'il était désémanisé, mais il réutilise le jeu sur « tener ».

<sup>685</sup> BL 47 / R 7.

<sup>686</sup> BL 58 / R 18.



comment seront, à leur tour, soumis par d'autres, ceux qui mettraient à profit la détresse d'autrui :

« Desabrigan en altos monumentos  
cenizas generosas, por crecerte,  
y altas ruinas, de que te haces fuerte,  
más te son amenaza que cimientos.

De venganzas del tiempo, de escarmientos,  
de olvidos y desprecios de la muerte,  
de túbulo funesto, osas hacerte  
árbitro de los mares y los vientos.

Recuerdos y no alcázares fabricas;  
otro vendrá después que de sus torres  
alce en tus huesos fábricas más ricas.

De ajenas desnudeces te socorres,  
y procesos de mármol multiplicas:  
temo que con tu llanto el suyo borres. »

Dans ces vers, « otro vendrá después » venge, par avance dans le poème mais ensuite seulement dans la chronologie de la fiction poétique, les « ajenas desnudeces » dont profite l'allocutaire pour s'élever socialement et économiquement. Dans ce cas, comme dans le cas des « ajenos bienes » du *Sermón estoico*, l'Autre est représenté dans une situation de faiblesse, face à laquelle le locuteur de la voix poétique doit savoir se comporter avec mesure. De même, dans le sonnet « Duro tirano de ambición armado »<sup>687</sup>, l'altérité est une extériorité dont il faudrait prendre pitié plutôt que de l'exploiter, ce que fait pourtant le tyran du texte, « en la miseria ajena presumido » (v. 2). Dans cet exemple, comme dans le précédent, l'Autre désigné comme « ajeno » constitue un contre-point, moralement louable, au sujet. De ce point de vue, si l'altérité évoquée par le terme « ajeno » a toujours la particularité de se centrer sur le point de référence que constitue le sujet, elle est loin d'être systématiquement liée à une entité moralement mauvaise. L'Autre de la poésie morale quévédienne, quand il est désigné comme « ajeno » n'est donc pas l'objet des reproches de la voix poétique, mais celui de sa pitié, ce qui constitue une exception tout à fait remarquable dans le cadre du rapport de la voix poétique quévédienne à l'Autre. À ce titre, le sonnet « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido? »<sup>688</sup> constituerait un exemple de rapport à l'Autre, en accord avec l'ensemble des poèmes moraux quévédiens, et non une exception comme les autres mentions de « ajeno ».

Voyons maintenant deux occurrences du terme « ajeno », où la question de l'altérité atteint à ce point les limites de l'extériorité, par rapport au sujet, qu'il n'est plus question de la détresse de l'Autre, mais de sa parfaite étrangeté. Le sonnet « Si el sol, por tu recato

<sup>687</sup> BL 130 / R 108.

<sup>688</sup> BL 47 / R 7.

diligente »<sup>689</sup>, constitue, à ce titre, une première étape dans le passage de l'extériorité vers l'étrangeté. Dans le premier vers du dernier quatrain, la voix poétique affirme la vérité suivante : « Cubrir los vicios no los hace ajenos ». L'adjectif « ajenos » sert ici l'expression de l'idée que les vices seraient cachés aux yeux du monde, ce qui, d'après la voix poétique, n'est pas le cas. « Ajeno » équivaut à une altérité totale, dans la mesure où il exprime l'idée que les vices n'appartiendraient alors absolument plus à l'allocutaire.

La seconde étape du passage vers l'étrangeté la plus totale est franchie dans la fin du deuxième quatrain du sonnet « Señor don Juan, pues con la fiebre apenas »<sup>690</sup> :

« Señor don Juan, pues con la fiebre apenas  
se calienta la sangre desmayada,  
y por la mucha edad, desabrigada,  
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

pues que de nieve están las cumbres llenas,  
la boca, de los años saqueada,  
la vista, enferma, en noche sepultada,  
y las potencias, de ejercicio ajenas,

salid a recibir la sepultura,  
acariciad la tumba y monumento:  
que morir vivo es última cordura.

La mayor parte de la muerte siento  
que se pasa en contentos y locura,  
y a la menor se guarda el sentimiento. »

Dans ce cas, le terme « ajenas » exprime l'étrangeté la plus totale qui soit, celle de la mort, décrite ici comme situation « étrangère » au mouvement. Ainsi, le terme « ajeno », bien plus que de dire la simple extériorité de ce qui n'appartient pas au sujet ou n'est pas lui, porte en germe la référence à cette extériorité extrême qu'est la mort. De ce point de vue, les références à la détresse de celui qui est dit « ajeno » peuvent être expliquées par l'idée que l'altérité contenue dans « ajeno » aurait pour perspective la mort du corps. Nous reviendrons sur la notion de mort comme terme extrême de l'étrangeté<sup>691</sup>, il nous importe simplement, ici, de montrer comme elle est introduite par le lexique, par l'adjectif « ajeno » dans les cas qui nous occupent.

Le terme « peregrino », nous intéresse aussi dans la mesure où il associe à la notion d'étrangeté celle du voyage : est « peregrino » celui qui se déplace en des lieux étrangers pour

---

<sup>689</sup> BL 74 / R 37.

<sup>690</sup> BL 1 / R 20.

<sup>691</sup> Cf. paragraphe 1.1 de la troisième partie.

lui<sup>692</sup>. En effet, le dictionnaire d'*Autoridades* donne comme première définition pour ce terme : « adj. que se aplica al que anda por tierras extrañas o lejos de su patria. ». Cette définition précède celle qui fait du « peregrino » un pèlerin et, même dans l'évocation de ce sens, la notion d'étrangeté est soulignée par le dictionnaire de Covarrubias, qui donne pour « peregrino » : « El que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo. »<sup>693</sup>. Dans *Autoridades*, le sens de « pèlerin » n'est pas explicitement lié à cette notion d'étrangeté : il n'apparaît qu'en second lieu, la première définition donnée étant celle de l'homme qui se trouve hors de chez lui. C'est en ce sens qu'apparaît le terme dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>694</sup>, dont le vers 342 décrit Hannibal comme « peregrino, desterrado y preso ». Il est remarquable, ici, que le mot « peregrino » soit associé à des termes connotant une situation négative (« desterrado y preso ») : le voyage qu'implique ici ce terme est présenté comme subi par le personnage. Les vers précédents évoquent l'altérité géographique liée à ce voyage :

« El africano duro  
que en los Alpes pudo vencer el invierno,  
y a la Naturaleza  
de su alcázar mayor la fortaleza;  
de quien, por darle paso al señorío,  
la mitad de la vista cobró el frío,  
en Canas, el furor de sus soldados,  
con la sangre de venas consulares,  
calentó los sembrados,  
fue susto del imperio,  
hízole ver la cara al captiverio,  
dio noticia del miedo su osadía  
a tanta presunción de monarquía.  
Y peregrino, desterrado y preso  
poco después por desdénso hado,  
militó contra sí desesperado. » (vv. 329-344)

L'adjectif « africano » décrit l'origine étrangère d'Hannibal, qui implique qu'il soit « peregrino », au sens d'« étranger à une terre » à Rome. Le vers 330 mentionne « Los Alpes » et le vers 335, « Canas », chaque fois après la préposition « en », ce qui souligne le changement de lieu qu'a opéré Hannibal dans le but de conquérir Rome. Le mot « peregrino »

<sup>692</sup> Cf. paragraphe 3.3.3 de la première partie.

<sup>693</sup> Précisons que le dictionnaire d'*Autoridades* complète ainsi les définitions du « peregrino » comme étranger au lieu et comme pèlerin :

« Por extension se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su linea, ò pocas veces visto.

Por extensión y en sentido mystico, se llama el que esta en esta vida moral, y camina à la eterna. »

Certes, ces deux définitions sont liées à la représentation générale de l'autre à rejeter, dans la poésie morale quévédienne, et à l'image de l'homme comme voyageur sur cette terre, mais ce n'est pas le terme de « peregrino » que la voix poétique quévédienne mobilise pour exprimer ces idées. Cette originalité est à comprendre comme le reflet de l'existence d'un langage propre à l'écriture quévédienne, peut-être même au corpus moral, qui ne correspond pas exactement à l'usage le plus commun de la langue espagnole d'alors.

<sup>694</sup> BL 145 / R 111.

vient ainsi dans la suite logique de ces trois allusions au voyage, mais l'association de cet adjectif à « *desterrado y preso* » lui donne une connotation négative.

Ce lien entre altérité et situation effrayante se retrouve au vers 70 de la *silva* « *Estas que veis aquí pobres y escuras* »<sup>695</sup>, où il est question « de vuestra peregrina diligencia », la deuxième personne du pluriel désignant les hommes qui cèdent à leur soif de conquêtes. Comme dans l'exemple précédent, le sens premier de « *peregrina* » est liée à la situation de voyage en des lieux inconnus ; cependant, et de la même manière que pour Hannibal, le contexte immédiat de « *peregrino* » donne à ce terme une dimension négative :

« *Solicitud los mares  
para que no os escondan los lugares,  
en donde, procelosos,  
ampan la inocencia  
de vuestra peregrina diligencia,  
en parte religiosos. » (vv. 66-71)*

Les mers sont menaçantes (« *procelosos* ») pour les allocutaires et le conseil que donne la voix poétique est de se mettre à l'abri (« *amparar* ») de ces dangers<sup>696</sup>. Quant à l'action de ces hommes, elle est décrite par le substantif « *diligencia* », qualifiée de « *peregrina* » : leur hâte de conquérir le monde est ainsi associée à la notion d'étrangeté, car une telle conquête implique de voyager, de se rendre dans des terres où l'on est étranger. Le mot « *peregrino* » est donc ici associé à la démarche morale critiquée par la voix poétique. De manière plus générale, ce substantif, ou cet adjectif, implique une altérité particulière : celle que l'on rejette comme dangereuse, voire, également, amoral, comme c'est le cas pour l'action des allocutaires de la *silva*.

Dans la *Epístola satírica y censoria*<sup>697</sup>, de manière comparable, il est question des « *costumbres peregrinas* » (v. 70), venues du Nouveau Monde et d'Orient, pour désigner l'introduction de richesses qui auraient marqué la fin de la bonne morale espagnole :

« *Ni los trujo costumbres peregrinas  
el áspero dinero, ni el Oriente  
compró la honestidad con piedras finas. » (vv. 70-72)*

La particularité de cet emploi est qu'il ne met pas en jeu la dimension d'errance à laquelle faisaient référence les deux exemples précédents : ici, l'essentiel du sens que le poème donne à « *peregrinas* » est contenu dans le jugement de valeur, négatif, que la voix poétique porte sur cette dimension de l'altérité. Dans ce poème, il est évident que l'altérité atteint la dimension de l'étrangeté, puisque c'est bien d'une étrangeté, culturelle et géographique, qu'il est

<sup>695</sup> BL 142.

<sup>696</sup> L'idée exprimée par l'adjectif « *religiosos* » est que les mers font ponctuellement preuve d'une charité telle qu'elle aurait pu être inspirée par la religion, en offrant des zones de calme aux navigateurs.

<sup>697</sup> BL 146 / R 112.

question. Ainsi, « peregrino » rejoint la plupart des termes évoquant la notion d'étrangeté dans la poésie morale quévédienne : comme la majorité d'entre eux, il relie l'altérité à des représentations négatives, à des contre-valeurs critiquées.

Enfin, l'altérité, quand elle est évoquée à travers le nom ou l'adjectif « bárbaro », prend une dimension foncièrement négative. En accord avec le sens du mot « bárbaro », elle relie alors l'altérité, due à la distance géographique et culturelle, à l'inculture, à la sauvagerie, et au Mal. Le mot « bárbaro » est, en effet, à considérer dans son sens étymologique, ainsi rappelé par Covarrubias dans son dictionnaire :

« Este nombre fingieron los griegos de la grossera pronunciacion de los estrangeros, que procurando hablar la lengua griega la estragavan, estropeándola con los labios, con el sonido de βαρβαρ *barbar* [...] De que nació el llamar bárbarosa todos los estrangeros de la Grecia, a dónde residía la monarquía y el imperio. Después que se pasó a los romanos, también ellos llamaron a los demás bárbaros, fuera de los griegos ; finalmente a todos los que hablan con tosquedad y grossería llamamos bárbaros, y a los que son inorantes sin letras, a los de malas costumbres y mal morigenados, a los esquivos que no admiten la comunicación con los demás hombres de razón, que viven sin ella, llevados de sus apetitos, y finalmente los que son despiadados y crueles. »

Le dictionnaire d'*Autoridades* va aussi dans le sens de cette définition, qui convoque l'Histoire, le prestige du langage et de la raison, pour donner à « bárbaro » un sens résolument négatif :

« Inculto, grosséro, lleno de ignorancia y rudéza, tosco y salvaje [...] Vale también fiero, cruel, despiadado [...] Se toma algunas veces por temerario, destemplado y precipitado, è inconsideradamente violento. »

C'est dans un sens complètement en accord avec ces définitions qu'est employé le terme « bárbaro » dans la *silva* « ¿Dónde vas, ignorante navecilla [ ? ] »<sup>698</sup>, où, les vers 31 et 32 sont constitués par cette exclamation, adressée à l'esquif s'apprêtant à prendre la mer : « ¡Qué pesos te previene tan extraños / la codicia del bárbaro avariento ! ». Dans ce cas, l'Autre est présenté comme critiquable à double titre : d'un point de vue général, puisqu'il est nommé « bárbaro », mais aussi d'un point de vue plus précis, moral en l'occurrence, puisqu'il est décrit comme coupable du péché d'avarice. Remarquons que ce péché est lui-même exprimé de manière redoublée, à travers le substantif « codicia », dont le substantif « bárbaro » est complément, et à travers l'adjectif « avariento », épithète de « bárbaro ». De plus, une remarquable réversibilité grammaticale fait que « bárbaro » peut aussi être un adjectif, « avariento » étant alors un substantif, auquel l'adjectif « bárbaro » serait antéposé. Quelle que soit l'interprétation retenue (« un bárbaro que es avariento » ou « un avariento que es bárbaro »), précisons aussi que la place de « bárbaro », entre deux mentions de la cupidité

<sup>698</sup> BI 138.

(« codicia » et « avariento »), contribue à associer de manière particulièrement étroite cet Autre et ce péché.

Dans le *salmo* VIII<sup>699</sup>, le terme « bárbaro » n'est pas employé comme substantif mais comme adjectif. Ce poème commence en effet ainsi : « Dejadme un rato, bárbaros contentos ». Dans ce cas, il n'est pas exactement question de convoquer, comme dans l'exemple précédent, un Autre fictif qui serait qualifié de « bárbaro » : l'idée est d'utiliser cet adjectif pour caractériser négativement les plaisirs dont la voix poétique souhaite se détacher. Cette caractérisation implique un rejet des plaisirs en question vers le domaine de l'altérité : incompatibles avec un comportement moralement satisfaisant, de tels plaisirs sont, selon la voix poétique, nécessairement reliés à un plan extérieur à elle, au plan de l'Autre, d'où l'adjectif « bárbaro ». Cette occurrence montre combien, par son sens général mais aussi plus particulièrement dans le corpus moral quévédien, le terme « bárbaro » associe altérité et Mal. Ce lien est dû au sens de l'adjectif « bárbaro », connoté de manière très négative, comme nous l'avons vu en citant *Covarrubias* et le dictionnaire d'*Autoridades*<sup>700</sup>. D'une manière plus générale, l'Autre apparaît donc, dans la poésie morale quévédienne, comme une entité plutôt menaçante, ce que montre le glissement de la notion d'altérité à celle d'étrangeté, et la teneur négative de cette dernière notion. Toutefois, l'identité de l'Autre est complexe, il peut revêtir l'apparence de personnages très divers, qui nuancent l'impression générale d'une altérité menaçante. Le traitement de l'altérité dans le corpus qui nous occupe correspond donc au fonctionnement général de la poésie morale quévédienne : de même que les variations subies par ce système servent toutes le but principal de l'édification morale, les différentes façons d'y aborder l'altérité renforcent toutes, de manière cohérente, la célébration de la morale quévédienne.

<sup>699</sup> BI 20.

<sup>700</sup> De ce point de vue, la connotation de « bárbaro » est bien plus négative que celle d'« ajeno » et, même, d'« extraño », qui ont déjà cette valeur, mais dans une bien moindre mesure. Rappelons qu'*Autoridades* donne les définitions suivantes :

« Ajeno : Lo que no es propio lo que toca y pertenece à otro. Vale también ignorante, o falto de conocimiento de alguna cosa. Se toma también por cosa extraña y no conveniente. »

« Extraño : extrangero, forastero, que no es nuestro, ù es ajeno, lo que es de otro Reino, de otra casa, familia, lugar [...] Vale también raro, singular, extraordinario. Significa asimismo Extravagante, mal acondicionado. Se dice también del que está mal hallado en un Congreso, conversación, compañía, &c., cuyo trato y modo no le es agradable y gustoso ».

CHAPITRE 3 :  
LES IMPLICATIONS DU RECOURS À L'AUTRE  
SUR LA COMMUNICATION POÉTIQUE

Que l'Autre soit critiqué ou non, sa mention dans la poésie morale québécoise a des implications sur le fonctionnement interne de chaque texte, comme nous avons commencé à le faire percevoir dans le chapitre précédent, dont le propos demeurerait néanmoins centré sur le personnage de l'Autre. Il s'agit à présent, dans ce troisième chapitre, de s'intéresser plus particulièrement au fonctionnement du texte poétique lui-même, afin d'y étudier les implications des références à l'altérité. Notre but est de dresser un tableau des constances qui régissent les liens entre la nature de la mention de l'Autre et les modalités particulières de la communication poétique. Nous étudierons également les textes qui prennent à contre-pied de telles constances, dans le but d'avoir la vision la plus complète possible des implications du recours à l'Autre sur l'écriture québécoise. Nous verrons ainsi ce qui se passe lorsque l'Autre est décrit, mais aussi quand c'est à son discours qu'il est fait référence, puis ce qui a lieu quand l'Autre devient objet de conseils, voire de prédictions, ou encore quand il est prié comme une divinité et, finalement, comment certains poèmes semblent se passer du recours à l'altérité. Du cas où l'Autre est simplement pris à témoin, nous ne ferons que rappeler qu'il implique une utilisation particulièrement intense du vocabulaire et des mécanismes liés à la vision, comme cela a déjà été étudié plus haut<sup>701</sup>, et nous commencerons donc par l'évocation des modalités d'écriture poétique qu'impliquent les diverses formes de description de l'Autre.

### 3.1-La description de l'Autre : les moyens de sa représentation

Le recours à l'Autre dans les textes poétiques moraux québécois prend souvent la forme de sa description : en effet, il est logique de décrire les erreurs morales d'autrui afin de mettre en place un discours censé l'éloigner de telles fautes et en préserver les autres. Inversement, dans les rares cas où le comportement moral de l'Autre est exemplaire, il n'est pas étonnant non plus que ce comportement soit rapporté dans le poème et érigé en modèle. Cependant, nous devons distinguer les cas où cet Autre ainsi décrit est une troisième personne grammaticale des poèmes où il est également l'allocutaire premier du discours.

#### 3.1.1-Le rôle de la répétition

Quand l'Autre n'est pas l'allocutaire du discours, il est nécessaire d'en créer une représentation sommaire, qui soit en accord logique avec la teneur des fautes pour lesquelles il est mentionné dans le cadre d'un poème moral. Cette représentation est généralement loin

---

<sup>701</sup> Cf. le chapitre 2 de la première partie. Rappelons simplement ici les nombreuses occurrences du verbe « ver » (et de « mirar ») dans les poèmes où la voix poétique prend l'autre à témoin de son propos : vv. 1-8 de BL 135 / R 6 ; vv. 1-7 et 19-20 de BL 141 ; vv. 1-8 de BL 88 / R 61 ; BL 123 / R 110.



d'aller jusqu'à la construction d'un personnage : au contraire, elle est marquée par un nombre de traits extrêmement limités, désignés par des mots qui se répètent tout au long du texte. C'est ainsi que la fin du sonnet « Las selvas hizo navegar, y el viento »<sup>702</sup> contient trois variations, formant un polyptote, sur le verbe « retirar (se) », qui fait référence à la retraite de Charles Quint à Yuste:

« Retiró a Solimán, temor de Hungría,  
y por ser retirada más valiente,  
se retiró a sí mismo el postrer día. »

Le propos est de souligner le passage de la gloire de la victoire de Charles Quint sur Soliman à la gloire de sa sagesse à la fin de sa vie et cette translation est parfaitement exprimée par la variation sur « retirar » / « retirada » / « retirarse », qui va du verbe exprimant une action sur un objet extérieur à la mention d'un substantif désignant la retraite militaire et spirituelle, pour finir par un verbe dont la forme pronominale participe à dire le repli sur soi. Remarquons que cet exemple illustre parfaitement le propos de Zdislas Milner, qui souligne l'importance primordiale du verbe dans l'écriture quévédienne, dans son article « Le cultisme et le conceptisme dans l'œuvre de Quevedo » :

« C'est donc le verbe, comme expression du mouvement, qui apparaît le plus souvent à la base de ses images, aussi bien dans ses écrits sérieux que dans ses compositions burlesques. Ce verbe apparaît parfois substantivé, mais c'est toujours l'idée de l'action qui suggère l'image [...] »<sup>703</sup>

Dans l'enchaînement des vers cités, en effet, le verbe « retirar » commence par évoquer la menace disparue de Soliman, en exprimant un mouvement, un déplacement géographique des frontières européennes vers l'Orient. Ce verbe, qui n'appartient pas strictement au vocabulaire militaire, laisse ensuite place au substantif qui désigne par contre explicitement le retrait des troupes armées. Enfin, un changement de point de vue a lieu et « el retiro » apparaît comme l'action et le lieu de la retraite spirituelle de Charles Quint lui-même, non plus celle, militaire, de Soliman. L'effet est de souligner un lien logique entre les grandes actions militaires de l'empereur européen et la noblesse morale de sa conduite à la fin de sa vie. Cette variation sur « retirar » / « retirada » / « retirarse » est donc marquée par son parfait fonctionnement logique et c'est pourquoi nous cessons d'adhérer, en ce qui concerne notre corpus, aux propos de Zdislas Milner à partir du moment où il écrit :

« Góngora et Quevedo, dans leurs compositions burlesques, usent largement de l'équivoque, et il leur arrive souvent, à l'un comme à l'autre, de se laisser tenter par la facilité de ce procédé, même dans leurs œuvres sérieuses. Mais, alors que chez Góngora derrière le mot l'image persiste toujours, Quevedo, au contraire, n'obéit le plus souvent qu'au démon du parallélisme et ne cherche qu'à réaliser une sorte de trait d'esprit en jouant avec le mot qu'il semble ainsi lancer et rattraper au vol. Que ce mot enveloppe

<sup>702</sup> BL 214.

<sup>703</sup> Zdislas Milner, "Le cultisme et le conceptisme dans l'œuvre de Quevedo", in *Les Langues néo-latines*, n° 43, pp. 1-10 et n° 44 pp. 1-9, Paris, 1950, I, p. 8.

une image, ou qu'il soit purement spéculatif ou informateur, peu lui importe. Voici, pour ne citer qu'un exemple, comment il jongle dans un de ses sonnets avec un simple verbe : *retirer*. Il est question de Charles-Quint, et Quevedo fait allusion à sa victoire sur les Turcs et à son abdication :  
 'Il *retira* d'Europe Soliman, horreur de la Hongrie, et pour donner à cette *retraite* plus de poids, *se retira* lui-même le dernier jour.' »<sup>704</sup>

Nous ne pensons pas que la voix poétique quévédienne ne fasse qu'obéir « au démon du parallélisme » : la confrontation de ces vers à la question des moyens de la description de l'Autre nous fait penser que ce procédé est complexe et vise à évoquer synthétiquement Charles Quint pour mener à bien l'éloge.

Le procédé est similaire dans la *silva* intitulée *Reloj de campanilla*<sup>705</sup>, à la différence près que l'altérité est constituée par un objet, caractérisé par son aspect mécanique. Dans la première strophe, la répétition des termes « metal », « secreto », « máquina », « sonido » et « contar », ou de leurs dérivés, donne une image de la mécanique que constitue l'horloge :

« El <u>metal</u> animado, a quien mano atrevida, industriosa, <u>secretamente</u> ha dado vida aparente en <u>máquina</u> preciosa, organizando atento	5
<u>sonora</u> voz a docto <u>movimiento</u> ; en quien, desconocido espíritu <u>secreto</u> , brevemente en un orbe ceñado, muestra el camino de la luz ardiente,	10
y con rueda importuna los trabajos del sol y de la luna, y entre ocasos y auroras las peregrinaciones de las horas; <u>máquina</u> en que el artífice, que pudo <u>contar</u> pasos al sol, horas al día,	15
mostró más providencia que osadía, fabricando en <u>metal</u> disimuladas advertencias <u>sonoras</u> repetidas, pocas veces creídas,	20
muchas veces <u>contadas</u> ; tú, que estás muypreciado de tener el más cierto, el más limado, con diferente oído, atiende a su intención y a su <u>sonido</u> . »	25

Cette horloge se définit, en effet, par sa matérialité mécanique, qui est soulignée, pour illustrer l'idée d'un mouvement implacable du temps, par l'impression de ressassement que provoque le retour des mots « metal » (vv. 1 et 18), « máquina » (vv. 4 et 15), « sonido » (v. 25, annoncé par « sonora », v. 6 et « sonoras », v. 19) et « contar » (v. 16, repris v. 21 par « contadas »). De plus, parmi ces termes et leurs variantes, « sonido » et « contar » impliquent le retour de la voyelle O. En particulier, au vers 6 (« sonora voz a docto movimiento »), cette

<sup>704</sup> *Idem*, II, p. 2.

<sup>705</sup> BL 140.

voyelle est utilisée sept fois dans sept syllabes sur les onze que compte le vers, soit dans plus d'une syllabe sur deux. Ce vers exprime justement le son produit par l'horloge et la régularité de son mouvement. La répétition de la voyelle O en rend compte, reproduisant le bruit d'une horloge. Quant à la mention du secret, elle ne décrit pas directement l'horloge mais raconte son processus de fabrication, ainsi marqué par un certain mystère, qui correspond à l'idée que la maîtrise du temps échappe au commun des mortels. D'autre part, il est remarquable que la répétition de « sonora(s) » (v. 6 et 19, en plus de « sonido » au v. 25) soit soulignée par le participe employé comme adjectif « repetidas » (v. 19 : « advertencias sonoras repetidas »). De même, la répétition du verbe « contar » (v. 16), sous la forme participiale, est ainsi soulignée : « muchas veces contadas » (v. 21). Le lexique et les sonorités soutiennent donc de manière performative le procédé de la répétition, contribuant à montrer combien il importe dans ce texte, où son rôle est de permettre la description de l'objet qui constitue ici l'altérité.

Dans le sonnet « Lágrimas alquiladas al contento »<sup>706</sup>, la référence à l'Autre implique de le décrire comme foncièrement intéressé, puisque le propos du texte est de critiquer la fausseté qui consiste à prétendre pleurer un défunt alors qu'on regrette une perte d'argent, en salaire par exemple, entraînée par sa mort. La répétition de trois formes du verbe « perdre », dans les quatrains de ce poème, est en accord avec la première citation de Zdislas Milner que nous avons citée plus haut : c'est autour du verbe que la voix poétique quévédienne construit volontiers des images ingénieuses :

« Lágrimas alquiladas al contento  
lloran difunto al padre y al marido ;  
y el perdido caudal ha merecido  
solamente verdad en el lamento.

Codicia, no razón ni entendimiento,  
gobierna los afectos del sentido:  
quien pierde hacienda dice que ha perdido;  
no el que convierte en logro el monumento. »

Dans ce cas, le jeu sur le verbe, qui implique la conjugaison de celui-ci, a pour but de souligner la nécessité, pour l'observateur, de comprendre de quelle perte il s'agit, de la perte humaine du défunt ou de la perte des biens impliquée par sa mort. Le second emploi de « perdre » est transitif (« perder hacienda ») : il rejoint en cela la première occurrence du verbe, dans sa forme adjectivée (« el perdido caudal »). Par contre, le troisième emploi de « perdre » est absolu, ce qui a pour effet de présenter comme une évidence l'idée que cette perte est matérielle. Quant il est ainsi cité en contre-exemple, la mention de l'Autre implique la description de son attitude ; or, dans la mesure où celle-ci se caractérise ici par la fausseté

---

<sup>706</sup> BL 54 / R 14.

de son apparence, il est logique qu'elle ne soit pas décrite directement mais par le biais d'une explication un peu complexe, qui occupe deux strophes.

Enfin, dans le sonnet « No agradan a Polycles los pecados »<sup>707</sup>, Polyclès est plus simplement décrit comme pécheur impénitent par la répétition de « pecados » et « pecador » et par celle de « vicios » :

« No agradan a Polycles los pecados  
con el uso plebeyo repetidos,  
ni delitos por otro introducidos:  
sí los mayores, y por sí inventados.

Cual si fueran virtud, los moderados  
vicios Polycles tiene aborrecidos,  
y los templadamente distráidos  
yacen de su privanza desterrados.

De puro pecador, le son ingratos  
los pecados tal vez, pues al pequeño,  
o desprecia, o le admite con recatos.

De vicios hace escrupuloso empeño;  
ni los quiere ordinarios ni baratos:  
si tú le imitas, tú serás su dueño. »

De plus, les pronoms soutiennent ces répétitions, puisque les « vicios » du vers 6 sont représentés aussi au vers 7 par « los » et ceux du vers 12 sont repris par « los » (v. 13), de même que « los pecados » (v. 10) sont repris, au singulier, par « al » et « le » (vv. 10-11). Enfin, les « delitos » du vers 3 sont repris par « los » (v. 4). Nous voulons aussi faire remarquer que la récurrence du phonème fricatif apico-alvéolaire sourd [s] relie entre elles les quatre strophes du sonnet, encourageant à une lecture de celui-ci dans une continuité, alors que d'autres sonnets se caractérisent par la rupture, entre quatrains et tercets notamment, ou entre le premier et le dernier tercet. Dans le cas qui nous occupe, l'unité du sonnet soulignée par la répétition des sifflantes correspond à la répartition des mentions de « pecado » et « vicios » dans l'ensemble du texte. Ainsi non seulement la référence à l'Autre oblige-t-elle à le décrire de manière efficace grâce à la répétition, mais elle-même est soumise aux principes de fonctionnement propres à chaque poème, ici, la continuité du texte.

### 3.1.2-La description de l'allocutaire

Lorsque c'est l'allocutaire qui est pris comme contre-exemple en raison de ses erreurs morales, la voix poétique prétend s'adresser, pour qu'il s'amende, à celui qui commet ces fautes. Or, cette situation a des implications importantes du point de vue de l'expression

---

<sup>707</sup> BL 51 / R 11.

poétique : dans le cadre de la fiction d'une communication entre la voix poétique et l'allocutaire premier du texte, il faut que la description des erreurs morales se fasse d'une manière qui ne ressasse pas inutilement auprès de l'allocutaire des faits qu'il est censé connaître puisqu'il les commet. Ce type de recours à l'Autre implique deux stratégies d'écriture opposées : celle qui contourne la description directe par le recours à la métaphore, et celle qui surenchérit sur le ressassement des fautes en les opposant systématiquement à un comportement idéal.

### 3.1.2.1 Le recours à la métaphore

Quand l'Autre décrit dans le poème en est également l'allocutaire, une solution pour représenter ses fautes peut être la métaphore. En effet, cette figure de style permet à la fois de mettre en valeur une notion, ce qui va dans le sens d'une édification morale efficace, et de l'exprimer de manière imagée, ce qui permet de contourner l'écueil de la description de l'action à l'entité fictionnelle qui la commet. Dans le sonnet « Con acorde concontento, o con rüidos »<sup>708</sup>, l'utilisation de la métaphore du vers à soie rendu sourd permet de dire indirectement le tort de l'allocutaire, qui rend sourds ceux qu'il flatte, en profitant de leur propension naturelle au péché d'orgueil :

« Con acorde concontento, o con rüidos  
músicos, ensordeces al gusano,  
para que los enojos del verano  
no atienda, ni del cielo los bramidos.

No es piedad confundirle los sentidos;  
codicia sí, guardándole tirano  
para que su mortaja con su mano  
hile y, en su mortaja, tus vestidos.

Nació paloma, y, en tu seno, el vuelo  
perdió; gusano, arrastra despreciado,  
y osas llamar tu vil cautela celo.

Tal fin tendrá cualquiera desdichado  
a quien estorba oír la voz del cielo,  
con músico alboroto, su pecado. »

Le point de départ de cette métaphore est un détail remarquable dans la pratique de l'élevage des vers à soie. José Manuel Blecua, dans l'édition, déjà citée, que nous utilisons, y fait référence dans la note suivante :

« Era costumbre ensordecer, por decirlo así, a los gusanos en los días de tormenta. Y cierto especialista no deja de sonreírse, como Gonzalo de las Casas, en cuyo *Arte nuevo para criar la seda* (edic. detrás de la *Agricultura* de Alonso de Herrera, Madrid, 1790, pág. 392, a) dice : 'cuanto a los truenos,

<sup>708</sup> BL 97 / R 73.

comúnmente veo reírse a todos los que dicen que les hace mal y para remedio de ellos les tañen atambores, porque les parece que no teniendo oídos, no pueden oír el trueno'. »

Dans le sonnet, les bruits, dont l'harmonie est peu travaillée, de l'anecdote, deviennent « acorde concento » et « rüidos / músicos », c'est-à-dire qu'ils correspondent à une production sonore construite dans le but d'être agréable à l'oreille humaine. Toutefois, l'objet de cette attention particulière est bien le vers à soie (« el gusano », v. 3). À partir du deuxième quatrain, la référence à cet animal est exploitée dans le sens du rappel de sa mort prochaine : si les sériciculteurs couvrent le bruit des orages (« los enojos del verano », v. 3), c'est pour obtenir des vers à soie une meilleure production de cocons. Ce but est exprimé par la finale « para que su mortaja con su mano / hile y, en su mortaja, tus vestidos » (vv. 7 et 8). Remarquons que ce qui est une conséquence pour le vers à soie (sa mort) est présenté comme un but premier, alors que le but premier (tisser des vêtements) n'apparaît qu'ensuite : l'effet est de souligner la méchanceté de l'homme, qui souhaiterait, plus que tout, la mort du vers à soie. Remarquons aussi le complément de moyen « con su mano » qui, appliqué au vers à soie, l'humanise de manière surprenante, préparant en fait simplement la comparaison finale avec un être humain (« Tal fin tendrá... », v. 12). Dans le premier tercet, les mots « paloma » et « vuelo » sont opposés à la connotation négative de l'image du vers (animal méprisable car il est petit et rampe, ce que souligne le verbe « arrastrar » au vers 10). L'idée ainsi exprimée est que le vers, avant d'être utilisé par l'homme, aurait été papillon, l'homme lui ayant comme enlevé ses ailes. Le déplacement qui a lieu entre l'animal géniteur de la larve utilisée et un supposé état de papillon antérieur à celui de larve a pour effet de souligner encore la méchanceté du sériciculteur (évoquée de manière directe par « tu vil cautela », v. 11). Le dernier tercet reprend l'humanisation entamée au vers 7, en comparant l'homme trop orgueilleux au vers à soie, les commandements de Dieu au bruit de l'orage et la musique couvrant les bruits au péché d'orgueil. Cette comparaison permet de mettre en garde contre les effets de la flatterie, mais sans décrire son action concrète chez les humains. L'allocutaire est, à un premier niveau de lecture, coupable du mauvais traitement infligé aux larves qu'il élève pour produire de la soie. À un second niveau de lecture, il est en fait décrit comme conduisant, de même, à la mort des hommes qu'il flatte et qui ont le tort de l'écouter (dans le premier quatrain, il est simplement critiqué pour son action sur le vers à soie ; cependant, le comparatif qui ouvre le deuxième tercet associe cette action à toute flatterie).

De manière plus remarquable encore, le sonnet « Ya te miro caer precipitado »<sup>709</sup> est le théâtre de l'utilisation d'une métaphore de la construction et de la destruction architecturales, qui représente l'alternance de grandeur et de déchéance dans l'exercice du pouvoir, en particulier dans les trois premières strophes :

« Ya te miro caer precipitado,  
y que en tus propias ruinas te confundes;  
que en ti propio te rompes y te hundes,  
entre tus chapiteles sepultado.

Tanto como has crecido has enfermado  
y, por más bien que los cimientos fundes,  
mientras en oro y vanidad abundes,  
tu tesoro y tu poder son tu pecado.

Si de los que derribas te levantas  
y si de los que entierras te edificas,  
en amenazas propias te adelantas.

Medrosos escarmientos multiplicas;  
lágrimas tristes, que ocasionas, cantas:  
son tu caudal calamidades ricas. »

Dans ce texte, la métaphore permet de décrire les torts de l'allocutaire sans avoir recours à des références précises. Les deux substantifs « ruinas » et « chapiteles » (vv. 2 et 4) et les deux verbes « derribarse » et « enterrar » (vv. 9-10) filent une métaphore qui cite la destruction d'édifices pour décrire les revers de fortune d'êtres humains. Le substantif « cimientos » (v. 6) et les verbes « levantarse » et « edificarse » (vv. 9-10) complètent cette métaphore en décrivant une reconstruction qui serait effectuée sur les ruines des premiers édifices, dans le but d'évoquer l'action de l'allocutaire, qui profite de la ruine financière des autres pour asseoir sa puissance. La forme pronominale des verbes « levantarse » et « edificarse » associe le personnage de l'allocutaire à son action : ce qu'il construit est à ce point lié à son intérêt qu'il est décrit comme se reconstruisant lui-même de cette manière. L'effet est une transposition de la métaphore architecturale sur le plan humain, l'ascension de quelqu'un aux dépens d'un autre apparaissant comme encore plus scandaleuse que l'édification d'un second monument sur les ruines d'un premier. Dans son ensemble, la métaphore rend ici possible une généralisation du sonnet, qui peut alors être destiné à n'importe quel homme imposant son pouvoir aux autres, pas seulement à l'allocutaire du texte, coupable de telle ou telle action en particulier.

Selon le même principe, la mention de l'allocutaire dans le sonnet « Harta la toga del veneno tirio »<sup>710</sup> implique une description indirecte de ses torts. C'est sur le plan

<sup>709</sup> BL 99 / R 75.

<sup>710</sup> BL 105 / R 81.

métaphorique que les critiques lui sont adressées, puisque les apparences de richesse cachant la pauvreté extrême, inhérente à la condition humaine, sont évoquées sous la forme d'une toga imprégnée de poison ou rigidifiée par l'or, occultant un être fait de boue :

“Harta la toga del veneno tirio,  
o ya en el oro pálida y rigente,  
cubre con los tesoros del Oriente,  
mas no descansa, ¡oh Licas !, tu martirio.  
[...]  
Y en tantas glorias, tú, señor de todo,  
para quien sabe examinarte eres  
lo solamente vil, el asco, el lodo. » (vv. 1-4 puis 12-14)

L'antéposition du sujet « la toga » (v. 1) aux verbes « cubrir » et « no descansa » (vv. 3-4) est associée à un éloignement de ce sujet par rapport aux verbes, obtenu par l'utilisation de deux compléments qui décrivent la toga (« Harta [...] del veneno tirio », v. 1, et « en el oro pálida y rigente », v. 2). L'effet de cet éloignement est de produire une surprise au moment de la description du décalage entre fausses apparences et réalité : contrairement à ce qu'on aurait pu croire, la toga ainsi décrite ne produit aucun bien-être ni plaisir, elle ne fait que cacher une situation désagréable. Le mot « martirio », à ce propos, est remarquable pour sa teneur sémantique : il désigne une torture subie dans le but de ne pas renoncer à un idéal religieux. Ici, la dimension d'idéal religieux est totalement laissée de côté, mais la référence à la torture est bien présente et sert à dire l'extrême dureté de la situation de l'allocutaire. L'effet général, encore une fois, est double : le recours à la métaphore permet de donner plus de portée aux critiques et, à la fois, de ne pas mentionner de détails précis.

Dans le sonnet « Para comprar los hados más propicios »<sup>711</sup>, la métaphore permet, de même que dans le sonnet précédent, d'éviter une description explicite tout en associant l'image de l'Autre à une représentation qui renforce la critique dans le dernier tercet :

« Para comprar los hados más propicios,  
como si la deidad vendible fuera,  
con el toro mejor de la ribera  
ofreces cautelosos sacrificios.

Pides felicidades a tus vicios;  
para tu nave rica y usurera,  
viento tasado y onda lisonjera,  
mereciéndole al golfo precipicios.

Porque exceda a la cuenta tu tesoro,  
a tu ambición, no a Júpiter, engañas;  
que él cargó las montañas sobre el oro.

Y cuando l'ara en sangre humosa bañas,  
tú miras las entrañas de tu toro,  
y Dios está mirando tus entrañas. »

<sup>711</sup> BL 69 / R 32.



Le renforcement de la critique est perceptible dans le passage d'un allocutaire qui offre lui-même des sacrifices<sup>712</sup> (dans les deux quatrains) à un allocutaire qui constitue le sacrifice en question (dans le dernier tercet). Ici, la description de l'Autre implique un recours à la métaphore, puisque l'idée de toute-puissance de Dieu sur les hommes est traduite par l'image de la lecture de leur avenir dans leurs entrailles. Dans ce cadre, l'utilisation des adjectifs possessifs de deuxième personne est remarquable : dans les deux derniers vers, « tu toro » est ainsi mis en parallèle avec « tus entrañas », assimilant l'être humain à l'animal. L'effet est d'exprimer l'omnipotence de Dieu sur les humains : de même que l'allocutaire est le possesseur du taureau, qu'il sacrifie et utilise comme bon lui semble, s'il demeure grammaticalement possesseur de ses propres entrailles, il ne l'est plus, en réalité. La répétition du verbe « mirar » exprime l'idée que c'est Dieu qui possède en fait les entrailles de l'allocutaire, qu'il scrute comme un haruspice observerait celles d'un animal. Cette métaphore animalise l'allocutaire en question, favorisant sa critique.

Enfin, le vers 6 du sonnet « Esa frente, ¡oh Gïaro!, en remolinos »<sup>713</sup> illustre parfaitement le rôle de la métaphore dans le cadre de la description de l'allocutaire. Il s'agit ici de critiquer l'apparence de sérieux extrême que se donne, à tort, un ignorant :

« Tus semblantes ceñudos y mohínos,  
si no descifran délfica respuesta,  
obligan que, de risa descompuesta,  
se descalcen los propios calepinos. » (vv. 5-8)

Étudions brièvement, d'abord, l'association du regard absorbé de Gïaro à une supposée réflexion sur une prédiction de la Pythie de Delphes (« délfica », v. 6). Les caractéristiques physiques de Gïaro ont déjà été données avant le vers 6, par les adjectifs « ceñudos » et « mohínos » du vers précédent : le rôle de cette association métaphorique est alors de compléter la description, sans pour autant donner une impression de répétition. D'autre part, voyons maintenant comment une seconde métaphore est convoquée dans ce quatrain, pour caractériser comme extrême l'attitude de Gïaro, selon une note de José Manuel Blecua, qui écrit : « *calepinos* se llamaban ciertos diccionarios muy usados en el siglo XVII, por su autor Ambrosio Calepino, augustino italiano. »<sup>714</sup>. Cette métaphore associe le ridicule de l'attitude de Gïaro au fait que même les *calepinos*, face à lui, ne peuvent rien faire d'autre que

<sup>712</sup> On a vu, à propos de l'*Epístola satírica y censoria...* dans le chapitre 5 de la première partie, que le taureau pouvait représenter des valeurs de noblesse et de travail louable de la terre : nous pensons que montrer ici l'allocutaire comme sacrifiant cet animal en particulier est un des éléments qui favorisent la critique.

<sup>713</sup> BL 113 / R 90.

<sup>714</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa*, op. cit., note 2 p. 87.

« descalzarse ». Ce verbe est à comprendre de deux façons : d'abord, ils sont en fait ainsi décrits en train de rire très fort, puisque « descalzarse » est ainsi défini dans *Autoridades* : « [...] reír con gran vehemencia y exceso, y con acciones y movimientos que descomponen al sujeto que ríe ». Remarquons que l'expression « descomponerse » est aussi présente dans la définition que donne le dictionnaire de Covarrubias à propos de « descalzarse » :

« Del que se huelga con extremado regozijo de alguna cosa, dezimos que le pudieran descalçar de risa ; porque de tal manera se descomponen algunos riendo que se caen de los asientos en el suelo y, como tienen levantados los pies, sería cosa fácil quitarles los çapatos. »

Le sens de « descalzarse » comme preuve de l'extrême hilarité que provoque Ġiāro chez les autres est donc annoncé par « de risa descompuesta », la répétition du préfixe « des- » favorisant le lien entre les deux verbes<sup>715</sup>. D'autre part, « descalzarse » est aussi à comprendre dans le sens propre de « se déchausser », à la manière d'un moine, qui peut être chaussé ou déchaussé. En effet, comme le souligne la note de José Manuel Blecua, l'auteur des *calepinos* est un moine augustinien, congrégation dont il existe des membres chaussés et des membres déchaux. La métaphore quévédienne exprime donc l'idée que Ġiāro est tellement ridicule qu'il choque les *calepinos* au point de les faire changer de nature, passant d'un lien avec un ordre chaussé à un lien avec un ordre déchaussé. Quant à la référence à ces dictionnaires, elle est annoncée par l'expression « descifrar délfica respuesta », qui évoque une réflexion intense, une recherche intellectuelle qui pourrait rendre nécessaire le secours de dictionnaires. Ainsi la métaphore des *calepinos* « descalz(ad)os » est-elle inscrite dans un réseau de mots particulièrement étroit, qui la préparent. Elle sert, de même que celles citées précédemment, à caractériser la faute morale de l'allocutaire du texte d'une manière à la fois dense et détournée.

Dans le sonnet « Si son nuestros corsarios nuestros puertos »<sup>716</sup>, le processus est le même mais l'identité de l'allocutaire est bien différente de ce qui précède puisque les deux tercets sont constitués par une adresse à Dieu. C'est la métaphore du fouet, contenue dans le premier tercet, qui nous intéresse :

« Tú, Señor, ligas en tu diestra mano  
tempestades sonoras, ondas frías,  
fabricando en azote el Oceano. »

Cette métaphore répond, comme les précédentes, au besoin de ne pas répéter directement à l'allocutaire des éléments dont il est logique de penser qu'il les connaît, mais, s'agissant de Dieu, tel n'est pas vraiment là son intérêt principal. Le second but de cette métaphore ne

<sup>715</sup> Signalons que cette répétition est annoncée par le retour des trois lettres D, E et S, ou au moins de deux d'entre elles, au vers 6 : « si no descirfran délfica respuesta ».

<sup>716</sup> BL 59 / R 19.

correspond pas, comme antérieurement, au besoin de souligner la faute morale de l'allocutaire, mais, au contraire, à la nécessité de mettre en valeur sa capacité à agir, qui est considérée comme bonne. L'image du fouet sert ici ce propos et présente l'intérêt de dire, de manière indirecte, le tort moral de l'ensemble des humains, généralement dignes de recevoir la punition du fouet de Dieu, autrement dit, son fléau, pour reprendre le sens métonymique de « azote ». Cependant, ce cas particulier de description d'un allocutaire divin rejoint les autres exemples, dans la mesure où il implique aussi le passage par la métaphore.

### 3.1.2.2 La critique

Comme annoncé, nous pensons que le passage par la métaphore n'est qu'une des stratégies d'écriture possibles, celle de la représentation imagée de l'erreur, face à la situation d'un allocutaire présenté comme coupable de fautes morales. L'autre possibilité exploitée dans la poésie morale quévédienne est la représentation explicite des fautes, associée à une critique elle aussi explicite. Dans ce cas, ce sont les figures de l'opposition qui servent le propos des textes. C'est ainsi que, dans le second quatrain du sonnet « Primero va seguida de los perros [... tu edad] »<sup>717</sup>, la pensée de l'allocutaire est explicitement retranscrite dans le second quatrain et suivie immédiatement d'une marque grammaticale d'opposition, qui la confronte à ce que devrait être la réalité selon la voix poétique :

« Primero va seguida de los perros,  
vana, tu edad, que de sus pies, la fiera;  
deja que el corzo habite la ribera,  
y los arroyos, ma espadaña y berros.

Quieres en ti mostrar que los destierros  
no son castigo ya de ley severa;  
el ciervo, empero, sin tu invidia muera;  
muera de viejo el oso por los cerros. »

Dans le sonnet « Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido »<sup>718</sup>, l'opposition se fait entre les deux quatrains :

« Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido  
el adulterio, la vergüenza al cielo;  
pues licenciosa, libre, y tan sin velo,  
ofendes la paciencia del sufrido.

Por Dios, por ti, por mí, por tu marido,  
no sirvas a su ausencia de libelo;  
cierra la puerta, vive con recelo:  
que el pecado se precia de escondido.  
No digo que dejes tus amigos;  
mas digo que no es bien estén notados

<sup>717</sup> BL 77 / R 40.

<sup>718</sup> BL 78 / R 41.

de los pocos que son tus enemigos.

Mira que tus vecinos, afrentados,  
dicen que te deleitan los testigos  
de tus pecados más que tus pecados. »

Le premier quatrain rapporte les fautes de Lesbia, en utilisant un lexique qui dit l'absence coupable de contraintes (« ha perdido », « licenciosa », « libre », « sin velo »). Au contraire, le second quatrain, sur le mode impératif, réclame la mise en place de limites (« no sirvas », « cierra », « recelo », « escondido »), lui demande de ne pas servir de « libelo », de moyen de communiquer à tous une information. Dans ce cas, la narration de la faute, explicite, permet son opposition immédiate à un ordre des choses souhaité par la voix poétique. Dans cet ordre des choses, le péché doit disparaître, en commençant par se cacher, ce qu'exprime la formulation paradoxale du vers 8, où le péché est décrit comme pouvant tirer une fierté de sa discrétion : « el pecado se precia de escondido ». Dans les tercets, ce paradoxe est résolu par une explication (« No digo que... / mas digo que... ») : ce n'est pas tant que le péché doive être fier d'être caché ; il doit surtout avoir honte d'être montré. Cette explication est appuyée par le sens du second tercet, qui souligne la question de la connaissance publique des fautes, par la gradation, qui va du plus important au moins important, entre « los testigos / de tus pecados » et « tus pecados ». Remarquons aussi que la narration, au premier quatrain, se fait depuis le point de vue d'une première personne du pluriel : cette particularité est en accord avec notre hypothèse précédente, qui suggérait les limites d'une narration directe, adressée à l'allocutaire, des fautes que lui-même commet. En effet, ici, la narration directe est partiellement contournée, puisque la mention du point de vue de « nosotros » s'insère entre les faits et leur narration.

Le sonnet « Las leyes con que juzgas, ¡oh Batino! »<sup>719</sup> présente la particularité d'insérer les oppositions dans la narration elle-même :

« Las leyes con que juzgas, ¡oh Batino!  
menos bien las estudias que las vendes;  
lo que te compran solamente entiendes;  
más que Jasón te agrada el Vellochino.

El humano derecho y el divino,  
cuando los interpretas, los ofendes,  
y al compás que la encoges o la extiendes,  
tu mano para el fallo se previno.

No sabes escuchar ruegos baratos,  
y sólo quien te da te quita dudas ;  
no te gobiernan textos, sino tratos.

---

<sup>719</sup> BL 125 / R 103.

Pues que de intento y de interés no mudas,  
o lávate las manos con Pilatos,  
o, con la bolsa, ahórcate con Judas.»

Ce sonnet oppose les trois premières strophes à la dernière en rapportant, dans les trois premières, l'allocutaire critiqué, avant de tirer de cette narration une conclusion, introduite par « Pues que », dans le dernier tercet : l'allocutaire, s'il ne change pas d'attitude, devra être capable de se défaire du poids de sa faute, comme Ponce Pilate, ou mourir s'il ne le supporte pas, comme Judas. En fait, aucune des deux attitudes n'est évidemment conseillée par la voix poétique : l'identité des deux personnages cités, deux meurtriers du Christ, prouve qu'aucun des deux choix n'est le bon, la seule issue est un changement d'attitude de l'allocutaire. Quant à la description qui mène à cette conclusion, elle oppose deux à deux différents éléments. L'action louable de « estudiar [leyes] » est ainsi opposée, par le comparatif d'infériorité, à « vender » (v. 2) et le héros Jason est présenté comme moins apprécié, par cet allocutaire, que la Toison d'Or (v. 4), l'idée étant que les hauts-faits sont moins bien vus que la richesse<sup>720</sup>. Plus loin, l'action, normale pour un juge, de « interpretar [el derecho] » est opposée à « ofender [el derecho] » (v. 6), car Batinus, quand il interprète le droit, lui fait offense, ce qui est d'autant plus grave qu'il s'agit aussi bien du droit humain que du droit divin (« El humano derecho y el divino, v. 5). Dans ce cadre, l'alternative présente au vers 7 (« la [= tu mano] encoges o la extiendes ») participe du rythme binaire du poème et complète donc les oppositions. La dernière opposition du sonnet se trouve dans son dernier vers et confronte à un élément du vocabulaire juridique (« textos ») un terme qui appartient au vocabulaire commercial (« tratos »). L'idée exprimée est que l'allocutaire est souvent plus intéressé par le profit que par l'exercice de la justice. Tout au long de ce poème, Batinus est donc, en même temps, décrit et critiqué, ce qui permet d'éviter l'écueil du ressassement de la faute par une description isolée de celle-ci.

Citons, pour finir, le cas particulier du sonnet « ¿Ves la greña que viste, por muceta [...] ? »<sup>721</sup>, la condensation, par Quevedo, de deux fables d'Ésope. L'altérité y est constituée

<sup>720</sup> Nous comprenons ainsi le vers 4 (« más que Jasón te agrada el Vellochino ») : « la Toison d'or te plaît plus que ne te plaît Jason », mais on pourrait éventuellement le comprendre ainsi : « la Toison d'Or te plaît plus qu'elle ne plaît à Jason », c'est-à-dire que tu la convoites encore plus que lui, qui a traversé mille aventures pour la prendre, ne la convoitait. Cependant, cette seconde interprétation requiert la présence de la préposition « a » devant « Jasón », ce qui n'est pas le cas dans le sonnet quévédien : il peut s'agir d'une licence poétique mais nous préférons nous en tenir à la première interprétation. Celle-ci doit d'ailleurs être complétée par l'identification de Jason à un personnage du XVI<sup>e</sup> siècle italien, Jasón Maino, un jurisconsulte célébré par Quevedo et d'autres auteurs de son époque (cf. Ignacio Arellano, « Quevedo, lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana) », in *Estudios sobre Quevedo...*, op. cit., p. 159). Cette dernière piste complète la critique et implique deux plans dans le jeu sur l'identité de l'autre : Batinus convoite plus la Toison d'Or qu'il n'admire Jason, et il désire plus l'or qu'il n'aime Jasón Maino, alors que ce dernier est un homme de loi admirable.

<sup>721</sup> BL 67 / R 30.

par un lion tourmenté par un insecte puis libéré par un petit rongeur, mais auquel la voix poétique ne s'adresse pas directement, ce qui implique une évocation de cet Autre à la troisième personne du singulier. Or, cette évocation, contrairement aux précédentes, ne se fonde pas sur un système d'oppositions. C'est un rapprochement qui y est à l'œuvre, en accord avec le principe de la fable. Il a lieu entre le lion et le pouvoir qu'il symbolise, alors que les oppositions des sonnets précédents confrontaient la réalité des choses à leur état idéal. Après avoir décrit les déboires du lion face à ses deux aventures successives, le poème est ainsi conclu par le dernier tercet :

« Tal sucede al poder que es más temido:  
que le libra un ratón, que vive huyendo,  
y del mosquito le congoja el ruido. »

Dans ce cas, l'évocation donne lieu à une comparaison, introduite par l'adverbe « Tal », qui résume les événements qui précèdent. Le recours à un Autre, dans le cadre de la fiction poétique, rejoint ici les cas précédemment cités : même si ce n'est pas l'opposition mais la comparaison qui complète l'évocation de cet Autre, dans tous les cas, une telle évocation demande à être associée à une modalité particulière d'écriture.

### 3.2-Le recours au discours de l'Autre : un complément à la voix poétique

Un aspect particulier du recours à l'Autre dans la poésie morale québécoise est l'utilisation de son discours, rapporté par la voix poétique dans le but, toujours poursuivi, de rendre plus efficace l'édification morale. Recourir au discours imaginé d'une entité fictionnelle permet en effet, d'une part, de représenter de manière plus convaincante ses torts ou sa valeur et, d'autre part, d'introduire une voix nouvelle dans le poème ainsi qu'une variété dont la valeur esthétique n'est pas négligeable sur le plan de l'efficacité rhétorique.

L'exemple le plus évident, de ce point de vue, est celui, déjà traité, du sonnet « Tuya es, Demetrio, voz tan animosa »<sup>722</sup>, où le discours de l'Autre n'appelle pas de commentaire de la voix poétique.

Dans la plupart des cas, cependant, le discours de l'Autre implique un commentaire de la voix poétique, qui célèbre parfois le propos de l'Autre ainsi cité. C'est ce qui se passe dans le poème « 'Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones' »<sup>723</sup> :

« 'Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones',  
mendigo, esclavo y manco, repetía

<sup>722</sup> BL 81 / R 47, cf. paragraphes 1.1.2. et 1.4.2.

<sup>723</sup> BL 82 / R 48.

Epicteto valiente, y cada día  
a Júpiter retaban sus razones.

‘Vengan calamidades y aflicciones;  
averigua en dolor mi valentía;  
con los trabajos mi paciencia expía  
mi sufrimiento, en hierros y prisiones.’

¡Oh hazañoso espíritu hospedado  
en edificio enfermo, que pudieras  
animar cuerpo excelso y coronado !

Trabajos pides y molestia esperas,  
y, con tener a Dios desafiado,  
ni ofendes, ni presumes, ni te alteras. »

Dans ces vers, la voix poétique entremêle ses commentaires au discours de l’Autre, car il pourrait, sans cela, être mal compris et ne pas servir efficacement le but d’édification morale. À un premier niveau, remarquons simplement que la voix poétique et celle de l’Autre utilisent des mots identiques ou similaires : c’est le cas de « valentía », appartenant au discours d’Épictète au vers 6 et qui reprend l’adjectif « valiente », utilisé par la voix poétique au vers 3. C’est également ce qui se passe entre le vers 7 et le vers 12, lorsque la voix poétique répète le mot « trabajos », auparavant utilisé par l’Autre. L’effet est de souligner la principale qualité d’Épictète, le courage et le moyen de sa manifestation, les épreuves. En effet, Épictète défie Dieu (ce qui est mal d’un point de vue moral), mais sans aller jusqu’à l’extrémité de cette attitude (« ni ofendes », v. 14). Remarquons également que la structure du sonnet ne sépare pas radicalement, ici, le discours de la voix poétique du discours de l’Autre : si les deux tercets sont consacrés au commentaire de la voix poétique, le premier quatrain mêle ce commentaire à la prière de l’Autre. Dans la mesure où le discours de l’Autre est conforme à la représentation de la morale que communique la voix poétique qu’événementielle, il est cohérent que les deux types de propos soient ainsi alternés.

Inversement, dans les poèmes où le discours de l’Autre est caractérisé par sa teneur moralement mauvaise, il est logique que le commentaire de la voix poétique soit clairement séparé de ce propos. C’est ce qui se passe dans le sonnet « ‘¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros [...] !’ »<sup>724</sup>, où quatrains et tercets séparent ainsi le propos de l’allocutaire de celui de la voix poétique :

<sup>724</sup> BL 91 / R 66. Pour permettre une meilleure compréhension de nos propos sur ce sonnet, particulièrement complexe, nous voulons rendre compte de la façon dont nous le comprenons ; c’est dans ce but que nous en proposons ici une traduction, dont la valeur n’est qu’explicative :

« ‘Oh, que meurent les années chenuës, les dernières  
années de Clitus ! Et dès que, mis en mouvement,  
la dent courbe de la charrue brillera,  
que le sillon fasse jaillir des trésors et des écus.

« ¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros  
años de Clito! Y ya que, ejercitado,  
corvo reluzga el diente del arado,  
brote el surco tesoros y dineros.

Los que me apresuré por herederos,  
parto a mi sucesión anticipado,  
por deuda de la muerte y del pecado,  
cóbrenlos ya los hados más severos.’

¿Por quién tienes a Dios? ¿De esa manera  
previenes el postrero parasismo?  
¿A Dios pides insultos, alma fiera?

Pues siendo Stayo de maldad abismo,  
clamara a Dios, ¡oh Clito!, si te oyera;

Ceux que j’ai devancés en tant qu’héritiers [= dont j’ai pris la place sur la ligne de succession],  
fruit anticipé à ce dont je devais hériter,  
en paiement de la dette [de tous les hommes] à la mort et au péché,  
que les destins les plus sévères les emportent maintenant. [ainsi, ils ne pourrions jamais réclamer les  
biens que je leur ai pris et qui leur revenaient]’

Pour qui prends-tu Dieu ? C’est de cette manière  
que tu prépares tes derniers instants ?  
Tu adresses à Dieu des [prières qui sont des] insultes, âme barbare ?

Et bien même si Staius était un abîme de méchanceté,  
il se plaindrait à Dieu, oh Clitus !, s’il t’entendait ;  
et tu ne crains pas que Dieu se plaigne à lui-même ? »

Nous comprenons que Clitus est à la fois le nom de celui dont l’allocutaire souhaite la mort au premier vers et le nom de cet allocutaire, apostrophé au vers 13, ce qui n’est pas invraisemblable dans la mesure où ils sont tous deux de la même famille. C’est en partie la lecture de la satire II de Perse (vv. 9-14 et 18-23, *op. cit.*, pp. 24-25), évoquée par González de Salas, qui nous a conduite à comprendre ainsi le texte quévédien. Voici les mots de Perse :

« ‘O si  
Ebullit, patruo praeclarum funus !’ et ‘O si  
Sub rastro crepet argenti mihi seria dextro  
Hercule ! Pupillum’ ve ‘utinam, quem proximus heres  
Impello, expungam, nam et est scabiosus et acri  
Bile tumet.’ [...]   
De Jove quid sentis ? Estne ut praeponere cures  
Hunc... ‘Cuinam ?’ Cuinam ? Vis Staio ? An scilicet haeres ?  
Quis potior iudex puerisue quis aptior orbis ?  
Hoc igitur, quo tu Jovis aurem impellere temptas,  
Dic agedum Staio : ‘Pro Juppiter ! O bone, clamet,  
Juppiter !’ At sese non clamet Juppiter ipse ? »

(« ‘O s’il crève splendide enterrement pour mon oncle paternel !’ et ‘O si une jarre pleine d’argent pouvait tinter sous la pioche par la faveur d’Hercules !’ ou bien : ‘Puissé-je rayer le pupille, que je pousse en ma qualité d’héritier le plus proche : il a la gale et un engorgement de bile acide.’ [...] quel est ton sentiment sur Jupiter ? Y a-t-il lieu pour toi de le préférer à ... ‘A qui ?’ A qui ? Veux-tu à Staius ? Hésites-tu par hasard ? Est-il juge plus recommandable, plus dévoué aux intérêts des enfants orphelins ? Eh ! bien, ce par quoi tu essaies d’influencer l’oreille de Jupiter, va, dis-le à Staius ; il s’écriera ‘Oh ! Jupiter ! O bon Jupiter !’ Et Jupiter ne s’apostropherait pas lui-même ? ». Perse, *op. cit.*, pp. 24-25.)

La compréhension du second quatrain, et de ce sonnet en général, a posé problème, même à Alfonso Rey (*cf. Polimnia, op. cit.*, p. 220 et « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit, p. 307). Selon lui, le locuteur ne réclamerait pas la mort de Clitus : « no solicita la muerte de nadie, sino prolongada juventud para sí. ». Cette dernière interprétation nous séduit, dans la mesure où elle permet de comprendre le sonnet sans avoir à passer par l’idée de deux personnages également nommés Clitus. Cependant, les tercets évoquent bien des prières hautement sacrilèges, ce qui ne peut pas faire référence au seul fait de prier pour avoir une plus longue vie. De plus, la satire II de Perse évoque bien la mort et l’enterrement d’un oncle paternel et, pour ces différentes raisons, nous croyons donc plus juste de nous en tenir à notre interprétation.



y ¿no temas que Dios clame a Sí mismo? »

Dans ces vers, la séparation entre quatrains et tercets oppose bien le propos de Clito, contenu dans les deux quatrains, à celui de la voix poétique, auquel sont réservés les tercets. Cependant, il est remarquable que ces derniers reprennent, mais au singulier (v. 10), l'adjectif « postrero » que Clito utilise au pluriel au vers 1. Une telle répétition signifierait-elle, comme dans le poème précédent, un lien étroit entre les deux propos ? En fait, ce lien n'est ici qu'un lien thématique : le support est différent (pluriel puis singulier) et à une longue durée (« años », v. 2) succède un moment ponctuel (« parasismo », v. 10). S'il est vrai que ce qu'évoquent les deux locuteurs est bien l'attitude à adopter face à la mort (évoquée par « postrero(s) »), leurs façons d'aborder cette réalité s'opposent résolument.

Le discours de l'Autre, rapporté au style direct, implique donc souvent un commentaire de la voix poétique et, dans le cas où il est particulièrement opposé à la conception de la morale défendue par cette voix poétique, une séparation marquée d'avec celle-ci. Nous voudrions maintenant montrer que ce qui se passe est légèrement différent quand le discours de l'Autre est rapporté au style indirect. Dans le sonnet « Injurias dices, avariento, al cielo »<sup>725</sup>, certes, comme dans l'exemple précédent, quatrains et tercets séparent le propos rapporté de l'Autre et son commentaire par la voix poétique :

« Injurias dices, avariento, al cielo;  
llámasle de metal, porque no llueve:  
dime el socorro que a tu troj le debe  
en el pobre que viste sin consuelo.

De estéril osas acusar el suelo,  
porque a los gritos tuyos no se mueve;  
presumes, necio, de mandar la nieve,  
y al invierno quieres tasar el yelo.

Si no se abre el cielo soberano,  
si no dan fruto a tu labor las tierras,  
imitan tus graneros y tu mano.

En cuanto al cielo le suplicas, yerras;  
pues, de los bienes que te dio, tirano,  
le pides que se abra, y tú le cierras.»

Cependant, le discours indirect permet, dans les deux quatrains, d'introduire des incises (« avariento », v. 1 ; « necio », v. 7), un commentaire (v. 3 et 4) et des verbes (« osar », v. 5, et « presumir », v. 7) qui critiquent le propos de l'Autre en même temps qu'il est rapporté. La différence avec le discours direct est cette possibilité de faire commencer le commentaire de la voix poétique dès la retranscription du discours de l'Autre. Le passage au commentaire

---

<sup>725</sup> BL 119 / R 97.

isolé, dans les tercets, ne vient ensuite que confirmer ce qui est donc largement amorcé dans les quatrains.

Citons, pour finir, le sonnet « Si nunca descortés preguntó, vano »<sup>726</sup>, qui rapporte aussi le discours de l'Autre en présentant des particularités que nous souhaitons commenter :

« Si nunca descortés preguntó, vano,  
el polvo, vuelto en barro peligroso,  
'Por qué me obraste vil o generoso?'  
al autor, a la rueda y a la mano;

el todo presumido de tirano,  
a nueve lunas peso congojoso  
(que llamarle gusano temeroso  
es mortificación para el gusano),

¿De dónde ha derivado la osadía  
de pedir la razón de su destino  
al que con su palabra encendió el día?

¡Oh, humo !, ¡oh, llama !, sigue buen camino:  
que el secreto de Dios no admite espía,  
ni mérito desnudo le previno. »

Le fait de rapporter le discours de l'Autre de manière indirecte permet de commenter ce propos. C'est le rôle du substantif « osadía » (v. 9), qui introduit le discours de l'Autre en le présentant déjà comme critiquable. Remarquons maintenant le lien qui unit les deux discours rapportés : celui du « gusano » commence par l'interrogatif « por qué » et consiste à demander à Dieu pourquoi il l'a créé comme il est ; celui de l'homme consiste également à demander une explication (« pedir la razón ») à Dieu au sujet de ce qu'on est. De plus, dans les deux cas, la désignation du Dieu créateur se fait en un seul vers, le dernier de la strophe, après la forme prépositionnelle « al ». Chaque fois, c'est une métonymie qui décrit l'entité créatrice : Dieu est évoqué par son action par le mot « autor » ; la Fortune est nommée à travers la mention de la roue (v. 4), puis Dieu est désigné comme la main qui lui a permis de créer l'homme (v. 4) ; enfin, dans le tercet, Dieu est évoqué à travers l'acte verbal de création de la lumière (« con su palabra encendió el día »). Dans ce cas, le recours au discours de l'Autre se double de la référence au discours d'une seconde entité représentant l'altérité (ici, la poussière). Cette particularité a pour effet de rapprocher le statut de l'homme de la situation la plus basse qui soit, servant parfaitement le propos de ce texte, qui est finalement de célébrer la totale soumission de l'être humain à la volonté de Dieu.

---

<sup>726</sup> BL 133.

### 3.3-L'Autre, objet de conseils : diverses formes d'argumentation

L'altérité, dans la poésie morale quévédienne, est également présente comme entité à laquelle s'adressent, de manière fictive, les conseils que la voix poétique destine en fait à l'ensemble de ses lecteurs. De ce point de vue, les conseils donnés à l'Autre entrent dans le cadre de l'édification morale de l'ensemble des destinataires des poèmes, ce qui explique que leur efficacité rhétorique soit particulièrement soignée. Le schéma le plus fréquent, pour rendre convaincants ces conseils, les accompagne d'explications, le plus souvent introduites par les conjonctions « que » (conjonction de subordination) ou « pues » (conjonction de coordination). C'est ce qui se passe à la fin de la *silva Reloj de campanilla*<sup>727</sup>, où alternent impératifs et expressions de la cause :

« La hora irrevocable que dio, llora;  
prevén la que ha de dar; y la que cuentas,  
lógjala bien, que en una misma hora  
 te creces y te ausentas.  
 Si le llevas curioso,  
atiéndele prudente,  
 que los blasones de la edad desmiente;  
 [...] Estima sus recuerdos,  
teme sus desengaños,  
pues ejecuta plazos de los años » (vv. 27-32 puis 43-45)

Six impératifs conseillent ainsi l'allocutaire sur la façon dont il doit prendre en compte les avertissements de l'horloge : « llora », « prevén », « lógjala », « atiéndela », « Estima », « teme ». Il est remarquable que trois d'entre eux soient associés à des locutions qui les justifient (« lógjala... que... », « atiéndele... que... », « teme... pues... »). De plus, la construction des vers souligne des parallèles entre ces impératifs : un chiasme régit l'union de « prevén » et « lógjala », en plaçant entre les deux des compléments grammaticalement similaires, formés de l'article défini « la » et d'une relative (« la que ha de dar » / « la que cuentas »). Ces deux impératifs sont aussi placés en début de vers, sous le premier accent métrique. C'est également le cas de « Estima » et « teme » qui, de plus, ont en commun la forme de leur complément : un groupe nominal pluriel constitué d'un adjectif possessif et d'un substantif (« sus recuerdos » / « sus desengaños »). La convocation de l'Autre comme objet de conseils implique donc ici une argumentation construite qui justifie les conseils en question.

Un système comparable est à l'œuvre dans le sonnet « Solar y ejecutoria de tu abuelo »<sup>728</sup> :

<sup>727</sup> BL 140.

<sup>728</sup> BL 62 / R 23.

« Solar y ejecutoria de tu abuelo  
 es la ignorada antigüedad sin dolo;  
no escudriñes al Tiempo el protocolo,  
no corras al silencio antiguo el velo.

Estudia en el osar deste mozuelo,  
 descaminado escándalo del polo:  
 para probar que descendió de Apolo,  
 probó, cayendo, descender del cielo.

No revuelvas los huesos sepultados;  
que hallarás más gusanos que blasones,  
 en testigos de nuevo examinados.

Que de multiplicar informaciones,  
 puedes temer multiplicar quemados,  
 y, con las mismas pruebas, Faetones.»

Dans ce cas, les deux conjonctions de coordination « que » (vv. 10 et 12) introduisent des arguments en faveur du respect des conseils donnés. D'autre part, l'ensemble de la référence à Phaéton, qui culmine avec la création lexicale « Faetones », constitue, de ce même point de vue, un argument présenté par la voix poétique en faveur de l'attitude qu'elle défend. L'idée est que, à trop chercher dans les archives des preuves de sa pureté de sang, l'allocutaire va découvrir que certains de ses ancêtres ont été brûlés pour hérésie (« quemados »). Ce supplice est ici rapproché du mythe de Phaéton, dont la mort est également due au feu, celui employé par le Soleil pour le jeter à bas de son char. Un autre lien logique relie Phaéton à la situation de qui attend l'allocutaire : de même que le fils du Soleil, en voulant prouver la grandeur de son ascendance, a été précipité au sol, l'allocutaire du poème, en voulant prouver sa pureté de sang, court le risque de choir dans l'échelle sociale. Le pluriel « Faetones » est ici justifié par le grand nombre potentiel des personnages comparés à Phaéton : tous les ancêtres convers de l'allocutaire, et lui-même, s'il ne suit pas les conseils de la voix poétique. De plus, la forme plurielle attire l'attention sur ce nom, qui sert ainsi mieux encore l'argumentation du poème. Enfin, remarquons que « Faetones » est le dernier mot du sonnet, ce qui finit de souligner le rôle privilégié de ce nom.

C'est parfois dans les derniers vers du poème qu'apparaissent des alliances d'impératifs et de conjonctions de coordination qui les justifient : c'est le cas dans les derniers vers de la *silva A los huesos de un rey*<sup>729</sup> : « Reina en ti propio, tú que reinar quieres, / Pues provincia mayor que el mundo eres. » (vv. 95-96). Précisons que, dans les trois exemples que nous venons de citer, les explications suivent les conseils, dans un ordre logique. Cependant, l'altération de cet ordre peut permettre une insistance plus grande sur la justification des

<sup>729</sup> BL 142.

conseils, en les répétant. C'est ainsi que, dans le sonnet « Señor don Juan, pues con la fiebre apenas »<sup>730</sup>, le conseil donné à l'allocutaire implique une construction particulière du sonnet :

« Señor don Juan, pues con la fiebre apenas  
se calienta la sangre desmayada,  
y por la mucha edad, desabrigada,  
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

pues que de nieve están las cumbres llenas,  
la boca, de los años saqueada,  
la vista, enferma, n noche seplutada,  
y las potencias, de ejercicio ajenas,

salid a recibir la sepultura,  
acariciad la tumba y monumento;  
que morir vivo es última cordura.

La mayor parte de la muerte siento  
que se pasa en contentos y locura,  
y a la menor se guarda el sentimiento. »

L'argumentation qui soutient les deux impératifs du premier tercet commence dès le premier vers (« pues ») et se poursuit dans le second quatrain (« pues que »), avant d'être reprise, après la mention des impératifs, à la fin du premier tercet (« que »). De cette façon, le modèle grammatical « pues que » du deuxième quatrain est encadré par deux formes (« que »), qui sont proches de lui et identiques entre elles. Dans cet exemple, plus encore peut-être que dans les précédents, la mention de l'Autre comme objet de conseils implique la mise en place d'une argumentation particulièrement explicite et construite. Bien sûr, toute la poésie morale qu'événienne repose sur la mise en place d'une argumentation ; nous soutenons simplement l'idée que, dans le cas où il est fait référence à l'Autre comme objet de conseils, cette argumentation prend une forme particulière : celle de l'explication directe des raisons de ces conseils.

Dans la fin du poème *El escarmiento*<sup>731</sup>, sont également présentes des conjonctions de coordination qui introduisent les arguments en faveur du respect des conseils donnés :

« No hagas de otro caso,  
pues se huye la vida paso a paso » (vv. 119-120)

« Cánsate ya, oh mortal, de fatigarte  
en adquirir riquezas y tesoro,  
que últimamente el tiempo ha de heredarte » (vv. 123-125)

« vive para ti solo, si pudieras,  
pues para ti sólo, si mueres, mueres. » (vv. 128-129)

<sup>730</sup> BL 1 / R 20.

<sup>731</sup> BL 12.

À propos de ce texte, il faut aussi rappeler les vers 113 à 118, déjà évoqués pour la projection dans le futur qu'ils expriment :

« Tú, pues, oh caminante que me escuchas,  
si pretendes salir con la victoria  
 del monstruo con quien luchas,  
harás que se adelante tu memoria  
a recibir la muerte,  
 que oscura y muda viene a deshacerte. »

Dans le cadre du conseil dispensé à l'Autre, cette projection vers le futur constitue une alternative à l'utilisation de l'impératif. Or, dans ce cas, c'est l'expression de l'hypothèse qui justifie, par avance, les conseils donnés par l'intermédiaire du futur. Le verbe conjugué au futur est « hacer » et le but de l'action ainsi rapportée est de contrer celle de la mort « que oscura y muda viene a deshacerte ». Les deux actions sont opposées par la répétition du verbe « hacer », sous deux formes différentes, dont la seconde contient le préfixe privatif « des- ».

La variété introduite dans la façon de conseiller l'Autre se retrouve dans le sonnet « Tú, ya, ¡oh ministro !, afirma tu ciudadano »<sup>732</sup>, dont seul le premier quatrain contient des impératifs, alors que le second sous-entend les conseils au moyen de la narration à l'indicatif des actions marquées par l'erreur et alors que le premier tercet prend une forme comparable à un proverbe pour répéter ces mêmes mises en garde :

« Tú, ya, ¡oh ministro !, afirma tu ciudadano  
 en no injuriar al mísero y al fuerte;  
 cuando les quites oro y plata, advierte  
 que les dejas el hierro acicalado.

Dejas espada y lanza al desdichado,  
 y poder y razón para vencerte;  
 no sabe pueblo ayuno temer muerte;  
 armas quedan al pueblo despojado.

Quien ve su perdición cierta, aborrece,  
más que su perdición, la causa della;  
y ésta, no aquélla, es más quien le enfurece. »

Le premier quatrain se termine par le participe passé, employé comme adjectif, du verbe « acicalar », qui est dérivé d'un mot arabe et signifie « aiguiser ». Le choix de ce terme peut correspondre à une référence à la Reconquête effectuée sur les Arabes, ce qui a l'intérêt de rappeler les dangers de la guerre. Surtout, ce mot permet de passer logiquement au deuxième quatrain, qui commence par mentionner les armes laissées aux vaincus. Le même verbe est employé dans les deux cas (« dejar ») et son complément est chaque fois un nom désignant une arme. Cette répétition est d'ailleurs préparée par la syntaxe binaire du premier quatrain, qui associe « mísero » et « fuerte » grâce à la conjonction de coordination « y » (v. 2), reliant

<sup>732</sup> BL 48 / R 8.

de la même façon « oro y plata » (v. 3). L'accumulation des conjonctions de coordination est déjà présente dans la source antique qui inspire ce poème, une satire de Juvénal :

« Curandum in primis ne magna injuria fiat  
fortibus et miseris. Tollas licet omne quod usquam est  
auri atque argenti, scutum galdiumque relinquas,  
et jaculum et galeam ; spoliatis arma supersunt. »<sup>733</sup>

Quant aux deux strophes suivantes, elles ne contiennent pas d'impératif mais servent également le propos du sonnet : faire que l'allocutaire se méfie des vaincus. Pour cela, les vers 7 à 11 présentent des affirmations dont l'apparence rappelle celle de proverbes : les deux premiers sont des propositions indépendantes, brèves, et celles qui occupent les tercets font penser aux proverbes à cause du relatif « quien »<sup>734</sup>. Ainsi, le recours à l'Autre implique-t-il non seulement la nécessité de la justification des conseils mais, également, une variété dans l'expression de ceux-ci (imparfait, indépendantes, formes proverbiales).

Une autre façon récurrente d'argumenter en faveur des conseils dispensés par la voix poétique quévédienne est le recours à l'expression hypothétique de ce qui serait susceptible de se passer si l'allocutaire ne suivait pas ces conseils. C'est ce qui accompagne l'impératif et l'expression de la cause par « pues » dans les vers finaux de la *silva A una mina*<sup>735</sup> :

« Déjale [el oro], ¡oh Leiva !, si es que te aconsejas  
con la santa verdad honesta y pura,  
pues él te ha de dejar si no le dejas,  
o te lo ha de quitar la muerte dura. » (vv. 84-87)

L'hypothèse « si no le dejas » implique deux situations, reliées par l'expression de l'alternative par « o » : « te ha de dejar » et « te lo ha de quitar ». De cette façon, l'impératif « Déjale » est relayé par deux mentions de la même idée, dont l'une à travers le même verbe « dejar », ce qui crée une impression de répétition présentant comme inévitable la soumission au conseil de la voix poétique. De plus, la voyelle tonique de l'impératif initial est répétée sous les trois accents principaux du premier vers (un hendécasyllabe emphatique). D'autre part, la référence au verbe « aconsejar » (v. 84), à la deuxième personne du singulier et dans le cadre d'une hypothèse, mais à l'indicatif, permet de représenter l'allocutaire du poème en position de demandeur de conseils, ce qui justifie l'expression de ces derniers par la voix poétique.

<sup>733</sup> « Il faut avoir soin, surtout, de ne pas exercer de trop injuste violence contre des hommes vaillants et malheureux. Tu auras beau leur enlever tout ce qu'ils peuvent avoir, d'or et d'argent, tu leur laisserais leur bouclier, leur épée, leur javelot, leur casque : à ceux qu'on a pillés, les armes restent. » (Juvénal, *op. cit.*, satire VIII, vv. 121-124, p. 106).

<sup>734</sup> Cf. note 531.

<sup>735</sup> BL 136.

D'une façon comparable, la fin de la *silva Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*<sup>736</sup> incite au respect des conseils de la voix poétique par l'utilisation de l'hypothèse. Les impératifs, alternativement positifs et négatifs, des vers précédents (« No invidies » et « mira », vv. 49-50 ; « Agradécele » et « no seas », vv. 55 et 58) sont ainsi complétés de la façon suivante :

« No aguardes que naufragios acrediten,  
a costa de tus jarcias, mis razones;  
deja que en paz sus campos los habiten  
los nadadores mudos, los tritones:  
mas si de navegar estás resuelta,  
ya le prevengo llantos a tu vuelta. »

Ici, le dernier vers constitue la narration d'une conséquence : le malheur qui adviendrait dans l'hypothèse où l'Autre, que constitue l'esquif, ne suivrait pas les conseils de la voix poétique, ce qui incite évidemment à les suivre. Remarquons aussi, dans ces vers, le verbe « prevenir », dont est sujet la première personne représentant la voix poétique, qui implique une position particulière de cette dernière, celle du poète inspiré par les dieux, capable de prédire l'avenir, dans la tradition du « vates » latin, sur laquelle nous reviendrons dans le paragraphe suivant, car elle apparaît plus souvent dans un autre type de références à l'Autre.

Pour finir, le sonnet « Raer tiernas orejas con verdades »<sup>737</sup>, regroupe de manière particulièrement saisissante l'expression de l'hypothèse, celle de la cause, et l'impératif, encadrant le poème par ces mentions :

« Raer tiernas orejas con verdades  
mordaces, ¡oh Licino!, no es seguro:  
si desengañas, vivirás obscuro,  
y escándalo serás de las ciudades.

No las hagas, ni enojos, las maldades,  
ni mormures la dicha del perjurio:  
que si gobierna y duerme Palinuro,  
su error castigarán las tempestades.

El que, piadoso, desengaña amigos  
tiene mayor peligro en su consejo  
que en su venganza el que agravio enemigos.

Por esto a la maldad y al malo dejo.  
Vivamos, sin ser cómplices, testigos;  
advierta al mundo nuevo el mundo viejo.»

Dans ce cas, les conseils donnés à Licino impliquent les trois éléments précédemment cités : l'hypothèse rapportant ce qui peut se passer si ces conseils ne sont pas suivis, la référence à la cause justifiant de tels conseils et l'impératif les exprimant de manière directe. Comme

<sup>736</sup> BL 138.

<sup>737</sup> BL 94 / R 70.



précédemment, le dernier vers est la conséquence de ce qui précède : le conseil « vivamos... » peut être donné parce que les autres hypothèses ont été envisagées plus haut (« si desengañas... », « El que [...] desengaña... »). Ce sonnet présente la particularité d'associer le sujet poétique à cet impératif, à travers l'utilisation de la première personne du pluriel, ce qui incite encore plus à suivre ses conseils. Il est, enfin, remarquable que le vers 10 se termine par le substantif « consejo », de même que la *silva A una mina* contient le verbe « aconsejarse » (BL 136, v. 84 et 85 : « Déjale [el oro], ¡oh Leiva !, si es que te aconsejas / con la santa verdad honesta y pura »). Un complément de « aconsejarse » est « con la santa verdad honesta y pura », ce qui exprime la nécessité d'une intervention extérieure à l'allocutaire : malgré la forme pronominal du verbe, l'allocutaire qui en est le sujet n'est pas indépendant. Dans le corpus qui nous occupe, c'est au nom de cette sainte vérité que prétend parler la voix poétique, ce qui lui confère un rôle capital. Plus généralement, de tels termes soulignent donc l'importance de la démarche, essentielle dans la poésie morale quévédienne et particulièrement explicite dans les exemples que nous venons d'analyser, de la voix poétique convoquant l'Autre pour lui prodiguer des conseils.

### 3.4-Les vaticinations de la voix poétique : des prédictions et leurs preuves

En tant qu'élément de la communication poétique, l'Autre, dans les poèmes moraux quévédiens, peut aussi être l'objet de prédictions. Dans ce cas, la voix poétique évoque au futur les événements néfastes qui vont advenir si l'Autre ne suit pas ses conseils ou, inversement, les satisfactions qu'aura celui-ci s'il s'y soumet. Ce rôle du poète prédisant l'avenir s'inscrit dans une tradition littéraire qui reprend l'image du « vates » latin : le prophète ou devin, mais également le poète inspiré par les dieux<sup>738</sup>. Or, ces prédictions prennent une forme particulière dans le corpus qui nous occupe : loin d'être présentées pour être crues par l'allocutaire sans raison autre que la foi en la parole du poète, elles sont, un peu comme les conseils que nous venons d'étudier, argumentées, justifiées par divers éléments.

<sup>738</sup> Précisons que, si l'on se réfère aux attributions du dieu Vaticanus, qui donne son nom au « vates » d'après le dictionnaire de Félix Gaffiot, on s'aperçoit que cette divinité, en plus de protéger la zone géographique du Vatican, préside à l'apprentissage du langage chez les enfants. Ainsi, langage et prophétie sont-ils étroitement liés, le lien entre le poète et sa capacité à prédire l'avenir étant issu de son aptitude même à dominer le langage. Le poète ne vaticine donc pas seulement car il est inspiré par les Muses, mais aussi en raison de l'aspect sacré du langage lui-même.

C'est ce qui se passe dans les quatrains du sonnet « Contó tu reino Dios, hale cumplido »<sup>739</sup>, une argumentation implicite justifie la véracité de la prédiction, dont l'Autre est objet. La voix poétique s'adresse au roi Balthasar, rappelant l'épisode biblique où Dieu trace sur un mur les trois mots « Mane, Thecel, Phares » pour mettre en garde Balthasar contre son impiété<sup>740</sup>. Elle joue le rôle du prophète, interprétant les mots divins dans les quatrains, avant de les citer dans les tercets. Ainsi, elle annonce le rythme ternaire de la parole divine en le traduisant par l'emploi de trois temps verbaux, qui permettent de présenter comme inévitable l'avènement des prédictions :

« Contó tu reino Dios, hale cumplido,  
su reino sobre el tuyo se ha llegado,  
cumplirá su justicia en tu pecado.  
Contará su castigo tu gemido.

Ya fuiste en sus balanzas suspendido,  
y lo que menos tienes ha pesado;  
por lo que falta te será quitado  
lo poco que en horror has detenido,

tu reino es dividido y a los medos  
y persas se da, porque en violenta  
mesa bebas sacrilego tus miedos.

Dios para castigar primero cuenta,  
pesa después su mano, y con los dedos  
escribe división, muerte y afrenta.»

Remarquons, tout d'abord, un aspect similaire dans la construction des deux strophes : chacune comprend un verbe au passé simple dans son premier vers (« contó », v. 1 ; « fuiste », v. 5), un verbe au passé composé dans son second vers (« ha llegado », v. 2 ; « ha pesado », v. 6), puis un verbe au futur dans son troisième vers (« cumplirá », v. 3 ; « será », v. 7). Ce même schéma répété présente la succession des actions passées et futures comme logique et donc inévitable. Quant à la mention d'un verbe au passé composé au vers 8, elle ne nous paraît pas contredire l'hypothèse précédente ; simplement, elle clôt les quatrains sur le rappel de la raison du châtement prédit : les mauvaises actions de l'allocutaire. La répétition du verbe « contar » (vv. 1 et 4) va dans le sens d'une représentation des prédictions faites à l'Autre comme dignes de foi : ce retour dessine un lien logique entre le décompte, par Dieu, du temps de vie de Balthasar et le récit, par les plaintes de ce dernier, du châtement ainsi mérité. De la même façon, le retour du verbe « ser » (vv. 5 et 7) peut être vu comme soulignant aussi une implacable logique : les fautes de Balthasar ont été pesées (« ser en sus balanzas suspendido », v. 5), ses biens lui seront donc ôtés (« ser quitado », v. 7).

<sup>739</sup> BL 170 / R 8.

<sup>740</sup> Daniel, V.

Dans le sonnet « Desabrigan en altos monumentos »<sup>741</sup>, une forme de répétition sert aussi à prouver que les prédictions de la voix poétique sont destinées à s'accomplir de manière certaine. Voici le premier tercet de ce poème :

« Recuerdos y no alcázares fábricas;  
otro vendrá después que de sus torres  
alce en tus huesos fábricas más ricas. »

La dérivation lexicale, sorte d'isolexisme polysémique, entre le verbe « fabricar » au présent de l'indicatif et le substantif « fábricas », établit un lien logique entre le tort qu'a l'allocutaire de construire ainsi de tels édifices et le châtement de cette faute par une action similaire, mais dont la victime sera cette fois la deuxième personne du singulier, l'Autre qui s'est rendu coupable de la faute. Quant à la forme future « vendrá », elle constitue le centre de la prédiction adressée à l'Autre, ce qui justifie qu'elle soit encadrée par les deux éléments de la dilogie, dans le vers central du tercet. De plus, la fin du mot « fábricas » est répétée à la rime par le mot « ricas », ce qui retranscrit l'image d'un élément qui succède à un autre similaire : pour dire qu'une construction viendra supplanter celle que l'allocutaire avait édifiée sur les ruines d'une autre, la voix poétique emploie un mot qui fait écho aux deux premières occurrences de « fábricas ». Dans les deux exemples cités, le recours à l'allocutaire, puisqu'il est objet de prédictions, implique une argumentation qui soutient la valeur des annonces en question.

### 3.5-L'altérité divine : célébration et identification

Dans les poèmes où l'Autre est Dieu, Jupiter, voire une autre divinité, la situation de communication est très particulière. Le recours à l'entité que constitue cet Autre implique à la fois le recours à certaines formes (majuscules, vocatifs) et la mise en place d'éléments qui modifient celles-ci. Remarquons ainsi, avant d'aller plus loin, que, si des majuscules<sup>742</sup> peuvent signaler dans les textes que la voix poétique s'adresse à Dieu, les vocatifs prenant la forme de l'exclamation « ¡oh ! » ne sont pas propres aux adresses à Dieu : ils sont utilisés dans l'ensemble des poèmes destinés à une deuxième personne du singulier. La célébration de

<sup>741</sup> BL 58 / R 18.

<sup>742</sup> Dans des expressions du type « tu Cuerpo soberano » (*salmo* XXII, BL 34, v. 11) ou « Y así, mi Dios, a Tí vuelvo confuso » (*salmo* XXVIII, BL 40, v. 12), la majuscule représente le respect dû à Dieu. Cependant, son utilisation n'est pas systématique, comme le montrent notamment les deux occurrences, sans majuscules, de pronoms désignant Dieu dans « Pues mira que hoy, mi Dios, te dan los ramos / Por darte el viernes más desnudo el tronco. » (*salmo* XXIII, BL 35, v. 3 et 4). Cette variabilité dans l'utilisation de la majuscule, si elle peut être liée aux problèmes de transcription des textes, nous semble aussi exprimer la nécessité d'exprimer le respect dû à la divinité par des moyens audibles, plus efficaces, rhétoriquement, que des signes typographiques.

la divinité convoquée ne passe donc pas seulement par les moyens les plus simples que seraient les majuscules et les vocatifs laudatifs.

La façon particulière de s'adresser à la divinité, dans le respect d'une certaine tradition<sup>743</sup> est, dans la poésie morale de Quevedo, le chant. C'est le cas notamment dans le *salmo XIII*<sup>744</sup>, où les vers 6 à 9 sont les suivants :

« Advierta el que presume  
ofender a mi fama  
que si Dios me castiga, que Él me esfuerza.  
Sus alabanzas canto »

Mais le dieu chrétien n'est pas la seule divinité qui appelle une célébration par le chant : dans le poème *Alaba la calamidad*<sup>745</sup>, le mode de la louange, rappelé par le terme « alabanza » dans le titre, implique encore le recours au chant. Les premiers vers du poème adressé à la Calamité sont, en effet, les suivants :

« ¡Oh tú, del cielo para mí venida,  
dura, mas ingeniosa,  
calamidad, a Dios agradece,  
sola, desengañada y religiosa  
merced, con este nombre disfamada,  
de mí serás cantada,  
por el conocimiento que te debo;  
y si no fuere docto, será nuevo,  
por lo menos mi canto  
para ti, que naciste al luto y llanto,  
a quien da la ignorancia injusta quejas! »

Outre la mention du participe passé de « cantar » et du substantif « canto », nous souhaitons attirer l'attention sur le mot « llanto », à l'avant-dernier vers de la strophe citée : il indique que la voix poétique permet à la Calamité de passer du ton de la plainte, pour lequel elle est conçue, à celui qui dit la vénération. En effet, « llanto » est complément du verbe « nacer » au passé, qui évoque les débuts de la Calamité, alors que les deux mentions du chant sont liées à des futurs et à la première personne (v. 6 « de mí serás cantada » et vv. 8-9 « será nuevo / [...] mi canto »). La voix poétique transforme donc, en la chantant, la Calamité en une divinité célébrée. La référence à l'altérité divinisée implique donc ici un lien particulièrement étroit avec la notion de chant, au-delà de la conception de la poésie comme chant en général.

<sup>743</sup> Dans la culture gréco-latine, les origines de la poésie sont liées au chant (Apollon est le dieu de la poésie et de la musique, il est représenté avec une lyre ou une flûte, le héros Orphée est poète et musicien). Plus généralement, dans la pratique des religions, psalmodier des prières, chanter une divinité est un moyen pour la vénérer. Or, les poèmes moraux de Quevedo qui renvoient à la notion de chant font partie de ceux qui s'adressent à Dieu, ou à une entité divinisée.

<sup>744</sup> BL 25.

<sup>745</sup> BL 143 / R 9.

La référence à l'Autre en tant que divinité implique aussi la référence à des façons particulières de désigner ce dieu, des appositions ou des métaphores convenues, que la voix poétique québécoise cite, mais auxquelles elle ajoute aussi, nous le verrons ensuite, une réflexion sur le nom qui paraît renouveler l'aspect convenu de ces dénominations. Voyons d'abord les moyens les plus fréquents de cette identification : le Dieu chrétien est qualifié de « salud del mundo enfermo »<sup>746</sup>, de « eterno Autor del día »<sup>747</sup>, de « Dios de los ejércitos »<sup>748</sup> et le Christ est nommé « el Cordero »<sup>749</sup>. Ces façons de désigner la divinité correspondent à des lieux communs de la religion catholique et ont pour rôle de placer les poèmes où ils figurent dans le cadre de cette foi.

Cependant, la voix poétique québécoise incite à une réflexion sur ces noms, qui modifie la façon la plus traditionnelle de les percevoir. C'est ainsi que, dans « Deja la procesión, súbete al Paso »<sup>750</sup>, le nom « Cordero » revient, pour désigner le Christ, mais en étant repris dans le cadre d'un jeu de mots sur le sens propre de ce terme. Précisons que, dans ce cas, le Christ n'est pas l'allocutaire du texte, mais simplement un Autre mentionné dans celui-ci. La strophe suivante s'adresse par contre à l'allocutaire du poème :

« Más te valiera nunca haber nacido  
que aplaudir los tormentos del Cordero,  
de quien te vemos lobo, no valido. » (vv. 61-63)

Ici, le nom de « Cordero » pour désigner le Christ donne naissance à une première pointe qui animalise l'allocutaire critiqué en en faisant un loup (« lobo »), hostile à celui qu'il prétend au contraire servir (« valido »). L'association de la référence à l'agneau avec le mot « valido », pour désigner le service d'un plus puissant que soi, donne lieu à une seconde pointe : sonorisé, le phonème initial de « valido » donne « balido », c'est-à-dire le bêlement. Or, ce terme est nié (« no valido ») : la voix poétique affirme que l'allocutaire n'est pas comparable à un agneau, ce qui est en accord avec sa description antérieure comme un loup et avec son opposition au Christ comme agneau de Dieu. Ici, le nom du Christ permet des pointes qui portent sur le nom donné à l'allocutaire.

Dans certains cas, une réflexion sur la notion de désignation apparaît même explicitement. C'est le cas dans le premier tercet du sonnet « A tu justicia tocan mis

<sup>746</sup> *salmo* III, BL 15, v. 1.

<sup>747</sup> *salmo* VI, BL 17, v. 3.

<sup>748</sup> *salmo* XIII, BL 17, v. 15.

<sup>749</sup> *salmo* XXIV, BL 36, v. 30.

<sup>750</sup> BL 147.

contrarios »<sup>751</sup>, où la conjonction de subordination « Pues » introduit un raisonnement qui se base sur un des noms de Dieu :

« Pues Dios de las Venganzas te apellidas,  
baja al tirano débil encumbrado;  
hártese en él tu saña de heridas. »

Dans ces vers, le verbe « apellidarse » souligne l'importance du nom donné à la divinité convoquée : dans sa forme non pronominale, ce verbe évoque le fait de prononcer le nom de quelqu'un pour le célébrer<sup>752</sup> et, dans sa forme pronominale, de désigner quelqu'un par un nom sous lequel il est particulièrement connu<sup>753</sup>. Ces deux définitions montrent que l'emploi du verbe « apellidarse » se fait dans le cadre d'une grande importance accordée au nom de l'allocutaire. De plus, l'ensemble du sonnet contient trois références à la Bible, qui reposent chaque fois sur des termes précis :

« A tu justicia tocan mis contrarios,  
pues a encargarte de ellos te comides,  
cuando venganzas para ti nos pides,  
que guarda tu decreto en tus erarios.

Contigo lo han de haber los temerarios,  
pues en humo y ceniza los divides;  
y el blasón de sus armas y sus lides  
desmentirás con escarmientos varios.

Pues Dios de las Venganzas te apellidas,  
baja al tirano débil encumbrado;  
hártese en él tu saña de heridas.

De mi agravio, Señor, te has encargado:  
pues tus promesas, grande Dios, no olvidas,  
caiga deshecho el monstro idolatrado. »

La référence la plus visible à la Bible est constituée par le surnom « Dios de las Venganzas » : comme le signale González de Salas, l'association du nom de Dieu à la vengeance se trouve dans le Deutéronome, repris dans l'épître aux Hébreux :

« mea est ultio et ego retribuam in tempore ut labatur pes eorum iuxta est dies perditionis et adesse festinant tempora  
iudicabit Dominus populum suum... »<sup>754</sup>

« scimus enim qui dixit mihi vindictam ego reddam et iterum quia iudicabit Dominus populum suum »<sup>755</sup>

<sup>751</sup> BL 100 / R 76.

<sup>752</sup> Covarrubias donne : « Es aclamar tomando la voz del rey, como : Aquí del rey o Viva el rey ».

<sup>753</sup> *Autoridades* donne :

« Se toma modernamente por nombrar, denominar, ò llamarse con algún renombre, ò apellido, por el qual es conocido : como Guzman, Mendoza, Toledo : el Grande, el Sabio, el Prudente, &c. [...] Ques. Mus. 2 Son. 76 *Pues Dios de las venganzas te apellidas, / Baxa al tyrano débil encumbrado.* ».

<sup>754</sup> « À moi la vengeance et les représailles, au temps où leur pied chancellera, quand sera proche le jour de leur ruine et pressant ce qui doit leur arriver.  
Quand Ihavé rendra justice à son peuple... » (Deut. XXXII, 35-36).

Dans son édition de *Polimnia*, Alfonso Rey signale aussi le début d'un psaume, comme source de cette association de Dieu à la vengeance : « Deus ultionum Domine Deus ultionum ostendere »<sup>756</sup>. Or, trois mots, qui riment entre eux dans le sonnet moral, trouvent aussi leur origine dans des passages de ces mêmes textes bibliques. Alfonso Rey signale la proximité sémantique du mot « erarios » avec le nom « thesaurus », présent dans le Deutéronome juste avant le passage sur le Dieu vengeur : « nonne haec condita sunt apud me et signata in thesauris meis mea est ultio... »<sup>757</sup>. Il signale aussi un peu plus haut dans le même texte biblique, la mention d'un « Deus alienus »<sup>758</sup> qui pourrait donner lieu à celle, dans le texte qu'évédien, d'un « monstruo idolatro ». Dans le même ordre d'idées, nous remarquons que le psaume qui mentionne le « Dieu des vengeances » se poursuit par l'évocation de pécheurs peut-être à l'origine de la mention des « temerarios » chez Quevedo :

« Deus ultionum Domine Deus ultionum ostendere  
elevare qui iudicas terram redde vicissitudinem superbis »<sup>759</sup>

De même aussi, le nom « contrarios » est sémantiquement proche du mot latin « adversarios » et il est présent dans les lignes qui précèdent l'extrait précédemment cité de l'épître aux Hébreux :

«voluntarie enim peccantibus nobis post acceptam notitiam veritatis iam non relinquitur pro peccatis hostia  
terribilis autem quaedam expectatio iudicii et ignis aemulatio quae consumptura est adversarios  
irritam quis faciens legem Mosi sine ulla miseratione duobus vel tribus testibus moritur  
quanto magis putatis deteriora mereri supplicia qui Filium Dei conculcaverit et sanguinem testamenti pollutum duxerit in quo sanctificatus est et Spiritui gratiae contumeliam fecerit  
scimus enim qui dixit mihi vindictam ego reddam et iterum quia iudicabit Dominus populum suum »<sup>760</sup>

Ce sonnet s'organise donc, à partir de différents passages de la Bible, autour de plusieurs mots qui constituent des références diverses à cette même source. L'effet obtenu est de souligner le nom de « Dieu des Vengeances », qui est le point commun à tous ces textes et dont le verbe « apellidarse » renforce aussi l'importance.

<sup>755</sup> « Car nous savons qui a dit : À moi la vengeance, à moi les représailles, et encore : le Seigneur jugera son peuple. » (Hebr. X, 30).

<sup>756</sup> « Dieu des vengeances, Iahvé, Dieu des vengeances, apparais ! » (Ps. XCIV (Vulgate XCIII), 1).

<sup>757</sup> « Ceci n'est-il pas caché en moi, scellé parmi mes trésors ? À moi la vengeance... » (Deut. XXXII, 34-35).

<sup>758</sup> Deut. XXXII, 12.

<sup>759</sup> « Dieu des vengeances, Iahvé, Dieu des vengeances, apparais !

Élève-toi, juge de la terre, rends la pareille aux orgueilleux. » (Ps. XCIV (Vulgate XCIII), 1-2).

<sup>760</sup> « Si en effet nous péchons de plein gré après avoir eu connaissance de la vérité, il n'y a plus de sacrifice expiatoire, / mais une terrible attente du jugement et l'ardeur du feu qui va dévorer les adversaires. / Que quelqu'un rejette la loi de Moïse, et il meurt sans pitié sur le témoignage de deux ou trois ; / mais quel pire châtement pensez-vous que méritera quiconque a piétiné le fils de Dieu, profané le sang de l'alliance qui le sanctifiait et insulté l'Esprit de la grâce ? / Car nous savons qui a dit : À moi la vengeance, à moi les représailles, et encore : le Seigneur jugera son peuple. » (Hebr. X, 26-30).

Dans le *salmo XXV*<sup>761</sup>, c'est le verbe « nombrar » qui remplit ce rôle. La situation est cependant différente, dans la mesure où il n'est plus question de nommer Dieu de telle ou telle façon pour en tirer des conclusions sur le comportement qu'on peut attendre de lui ; il s'agit ici simplement de le nommer pour faire appel à lui :

«Llena la edad de sí toda quejarse,  
Naturaleza sobre sí caerse,  
en su espumoso campo el mar verterse  
y el fuego con sus llamas abrasarse,

el aire en duras peñas quebrantarse,  
y ellas con él, y de piedad romperse,  
el sol y luna y cielo anochecerse  
es nombrar vuestro Padre y lastimarse.

Mas veros en un leño mal pulido,  
de vuestra sangre, por limpiar, manchado,  
sirviendo de martirio a vuestra Madre;

dejado de un ladrón, de otro seguido,  
tan solo y pobre, a no le haber nombrado,  
dudara, gran Señor, si tenéis Padre. »

Les quatrains évoquent la façon dont le monde est soumis à Dieu, s'en plaindre revenant alors à se dresser contre lui. La première occurrence de « nombrar » fait donc référence à une mention presque sacrilège du nom de Dieu, puisqu'elle s'en plaint à tort. Par contre, dans les tercets, il est fait référence à l'appel du Christ à Dieu au moment de mourir : l'idée est alors que la mention du nom de Dieu est la seule preuve de l'existence de ce dernier, tant la Passion du Christ constitue un spectacle de souffrances impressionnantes. Dans ce cas, « nombrar » renvoie à une parole qui, au contraire de la première occurrence, détourne du doute. Ce doute est mis en relief par la voix poétique, au début du dernier vers (« dudara »), mais sous la forme d'un subjonctif, conditionné par l'hypothèse, non réalisée, de la deuxième moitié du vers précédent (« a no le haber nombrado »). La mention de l'Autre en tant que divinité (Dieu, mais aussi le Christ) donne donc ici naissance à une mise en relief de la référence au nom, qui devient alors une des bases de la foi. Ce processus trouve particulièrement bien sa place dans un texte littéraire, où l'action de nommer est également fondamentale.

Inversement, le fait de nommer l'Autre d'une certaine façon peut être un tort et le nom de la divinité priée demande alors à être modifié. C'est ce qui se passe au début du poème, déjà cité *Alaba la calamidad*<sup>762</sup> :

« ¡Oh tú del cielo para mí venida,

<sup>761</sup> BL 27.

<sup>762</sup> BL 143 / R 9.



dura, mas ingeniosa,  
calamidad, a Dios agradecida,  
 sola, desengañada y religiosa  
merced, con este nombre disfamada »

La Calamité est ainsi désignée comme « merced », nom renforcé dans son caractère laudatif par les adjectifs du vers précédent « desengañada y religiosa ») et qui, en tête de vers, s'oppose au nom « calamidad », qui ouvre également un vers. Le dernier mot de la strophe est l'adjectif « disfamada », qui présente des points communs avec le nom « calamidad » : les deux mots comptent quatre syllabes, trois fois la voyelle A et une fois la voyelle I. Les deux termes sont ainsi susceptibles d'être rapprochés, ce qui est fait par le sens de ces vers, selon lesquels nommer la Calamité par ce nom revient à la diffamer. Dans le dernier vers cité, le terme « nombre » souligne le fait que la question porte bien ici sur la façon de nommer l'entité célébrée.

Enfin, le nom donné à la divinité n'est pas le seul aspect de la réflexion sur son identité, que sa mention suppose. L'essence même de la divinité peut être mise en question à partir de son évocation dans un poème. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Si un delito propio es precio en Lido »<sup>763</sup>, où la formulation hypothétique introduit une réflexion sur la nature de la divinité évoquée : Jupiter. Une telle réflexion n'aurait vraisemblablement pas lieu d'être à propos de la divinité chrétienne, mais elle est permise, ici, par la référence antique. Le sonnet est d'ailleurs étroitement relié à un contexte antique, puisqu'il est inspiré par un passage de la lettre 87 de Sénèque : « Nam sacrilega minuta puniuntur, magna in triumphis feruntur. » / « Les petits sacrilèges tombent sous la loi, les grands contribuent à la pompe des triomphes ! »<sup>764</sup>. Voici l'ensemble du sonnet qu'évédien :

« Si de un delito propio es precio en Lido  
 la horca, y en Menandro la diadema,  
 ¿Quién pretendes, ¡oh Júpiter !, que tema  
 el rayo a las maldades prometido ?

Cuando fueras un roble endurecido,  
 y no del cielo majestad suprema,  
 gritaras, tronco, a la injusticia extrema,  
 y, dios de mármol, dieras un gemido.

Sacrilegios pequeños se castigan;  
 los grandes en los triunfos se coronan,  
 y tienen por blasón que se los digan.

Lido robó una choza, y le aprisionan;  
 Menandro un reino, y su maldad obligan

<sup>763</sup> BL 45 / R 5.

<sup>764</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit. (tome III), livre XI, lettre 87, section 23, p. 87.

con nuevas dignidades que le abonan. »<sup>765</sup>

Hormis l'absence de la conjonction de coordination « Nam », qui n'est pas traduite, les deux premiers vers du premier tercet quévédien sont une simple traduction des mots de Sénèque. L'effet est d'ancrer résolument le sonnet dans un contexte antique, ce qui implique l'évocation d'une divinité païenne, à laquelle il est permis d'associer des métaphores plus variées que les seules acceptables dans le cadre du dogme catholique. La gravité de la faute morale décrite peut ainsi être illustrée par l'assimilation de Jupiter à un chêne ou à une statue de pierre, qui seraient choqués par la conduite de l'allocutaire, alors que le respect de la religion catholique empêcherait une telle comparaison :

« Cuando fueras un robre endurecido,  
y no del cielo majestad suprema,  
gritaras, tronco, a la injusticia extrema,  
y, dios de mármol, dieras un gemido. » (vv. 5-8)

Précisons que, dans cet exemple, les deux mentions du cri produit chez le dieu par le spectacle d'une faute morale insupportable montrent, s'il en était encore besoin, l'importance du langage dans cette référence à la divinité. Dans ce cas, le langage est évoqué dans son statut premier, celui du cri, du gémissement ; mais cette dimension primale n'ôte rien à la valeur de mise en garde que la voix poétique lui prête. De manière générale, les dieux sont ces Autres à qui l'on s'adresse d'une manière particulière et aux paroles (ou aux cris) desquels on est

<sup>765</sup> BL 45 / R 5. Ni González de Salas, ni José Manuel Blecua, ni Alfonso Rey ne donnent d'indication sur le contenu référentiel possible des noms de Lido et Ménandre, pas plus que ces noms ne sont présents dans la satire X de Juvénal, ni dans la lettre 87 de Sénèque, qui constituent des sources de ce sonnet. Au vu du dernier tercet, ce sont des personnages humains. Nous pensons que « Menandro » est peut-être allusion à l'auteur comique grec du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, dont les pièces représentent souvent ce qu'on peut considérer comme des méfaits récompensés : l'amour hors mariage n'y est pas puni (*Les Frères*, *L'Androgyne* ou *Le Crétois*, *L'Arbitrage*...) et soutirer de l'argent à un vieux père y est une des préoccupations récurrentes du personnage de l'amoureux :

« 'Tant qu'il y aura un escalve rusé, un père dur, une entremetteuse malhonnête et une courtisane caressante, Ménandre vivra', affirme Ovide (*Amours*, I, 15, vv. 17-18). C'est en peu de mots suggérer l'intrigue de bien des comédies : un jeune homme a besoin d'argent pour mener joyeuse vie avec sa compagne ; or son père n'est pas compréhensif ; qu'à cela ne tienne, un 'escalve rusé' saura soutirer à ce père 'dur' l'argent nécessaire. » (Alain Blanchard, introduction à Ménandre, *Théâtre*, texte traduit, présenté et annoté par Alain Blanchard, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de Poche, 2000, p. 6)

Quant au nom « Lido », il désigne également un personnage qui accomplit une action (« robó una choza »). Est-ce une allusion au terme géographique « lido » ? Cela pourrait en faire une référence secondaire à un lieu se caractérisant par un lido, c'est-à-dire un cordon littoral, éventuellement Venise. En effet, cette ville est associée à une sévérité judiciaire particulièrement grande pour Quevedo, puisque la découverte de la prétendue conjuration espagnole contre cette République participe à la disgrâce du duc d'Osuna et éclabousse Quevedo :

« (1618) En junio defendió Quevedo al Duque de Osuna ante el Consejo de Estado de los cargos que se le hacían de complicidad en la famosa Conjuración de Venecia. La supuesta intervención de nuestro poeta en esa supuesta conjura no pasa de ser una fábula, puesto que estaba en Madrid. Comienza la difamación del Duque de Osuna, que también salpica a Quevedo » (José Manuel Blecua, introduction à Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, op. cit., p. XXXV).

La chronologie ne s'oppose pas à cette possibilité, puisque la Conjuration a lieu en 1618 et que Marie Roig Miranda propose de dater de sonnet de 1640-1645 (Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo... op. cit.*, p. 485), mais Lido demeure essentiellement ici un personnage.

particulièrement attentif : il est donc logique que la poésie morale quévédienne reprenne ces constances pour les souligner.

### 3.6-Un poème sans altérité ? : étude du sonnet « ‘¡Ah de la vida !’... Nadie me responde ? »

Nous avons soutenu jusqu’à présent l’idée que le recours à l’altérité était indissociable du principe de la communication poétique et, de ce point de vue, indispensable à tous les poèmes moraux de Quevedo, ce qui nous semble se vérifier. Cependant, le premier vers du sonnet « ‘¡Ah de la vida !’... Nadie me responde ? » évoque l’absence de tout Autre capable de répondre à la voix poétique. De ce point de vue, un tel poème est à considérer comme « la quintessence de l’expression du pessimisme et du désespoir baroque »<sup>766</sup>. Cependant, plutôt que de nous pencher sur la question de ce pessimisme, thème déjà abordé, par J. Olivares notamment, nous voulons savoir ce qu’implique, pour l’expression poétique, le fait de représenter l’absence de l’Autre, même si cette absence n’est que fictive<sup>767</sup>. Le sonnet évoqué est le suivant :

« ‘¡Ah de la vida !’... Nadie me responde?  
¡Aquí de los antaños que he vivido!  
La Fortuna mis tiempos ha mordido;  
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde  
la salud y la edad se hayan huido!  
Falta la vida, asiste lo vivido,  
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue ; mañana no ha llegado;  
hoy se está yendo sin parar un punto:  
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presentes sucesiones de difunto. »

À un premier niveau de lecture, il semble que ce poème exprime la plus parfaite solitude de la voix poétique, mise à l’écart de toute altérité. C’est ce que suggèrent les tournures négatives « Nadie » (v. 1), « sin » et « ni » (v. 4) et « no ha llegado » (v. 9). De même, le sens des verbes « huir » (v. 5) et « faltar » (v. 6) évoque cette absence de l’Autre.

<sup>766</sup> « a quintessential expression of Baroque pessimism and despair » (Julián Olivares, « ‘Soy un fue...’ : Text and context », art. cit., p. 405, traduction personnelle).

<sup>767</sup> L’absence d’altérité dans un poème est impossible pour les raisons, que nous évoquons plus haut, liées aux principes de la communication poétique. Dans ce poème en particulier, la voix poétique met en place un discours descriptif dont le but est d’exprimer la brièveté de la vie : or, il est certain que ce discours a pour but l’édification morale du lecteur.

Dans le même ordre d'idées aussi, le prétérit « se fue » (v. 9), associé au sens du verbe « irse », dit l'inexistence présente de toute altérité, puisqu'elle est passée. Quant à la formule « asiste lo vivido » (v. 7), alors que le présent de l'indicatif semble susceptible d'évoquer une présence de l'Autre, le sujet du verbe est un participe passé, ce qui montre que ce qui accompagne ici la voix poétique est en fait passé aussi et donc absent à toute action actuelle. Cependant, il faut également s'attacher à certaines formulations, qui montrent que cette apparente absence d'altérité n'est qu'un mirage dû au point de vue erroné de l'homme. Le verbe « esconder », au vers 4, exprime d'abord l'idée d'une absence qui n'est que feinte, et à laquelle une attention accrue du sujet poétique pourrait remédier : puisque le sujet de « esconder » est « mi locura », on comprend que l'apparente absence ici évoquée a pour unique cause l'aveuglement moral de la voix poétique. Le temps n'est donc absent à la voix poétique que parce que celle-ci se trompe en le considérant comme tel. Cette idée est confirmée, au vers 10, par la forme progressive « se está yendo », dont le sujet est « hoy » : le présent n'est pas non plus absent, il est plus exactement en train de disparaître.

D'autre part, le vers « soy un fue, y un será, y un es cansado » donne l'impression d'une présence du sujet poétique dans tous les domaines de la temporalité. Certes, cette triple présence est liée à la description d'un état de trouble moral extrême, mais il faut aussi tenir compte du fait que, normalement, l'être humain n'est pas doué d'un tel pouvoir de se trouver en même temps en des temps différents : seul Dieu en est capable. C'est ce que souligne Julián Olivares, lorsqu'il écrit, dans son article sur ce sonnet :

« C'est Dieu, ou un poète parlant au nom de Dieu, qui peut dire : 'Soy el pasado, el futuro y el presente', 'Soy el fue, y el será, y el es'. Pour cette raison, George de Montemayor, décrivant l'unité de la Trinité, dit :

Son tres cuerdas do se cree  
ser tres en vna substancia  
tienen será, es y fue (f. 85r)

Et encore dans une prière louant les perfections de la Sainte Mère, il s'exclame :

Cierto está que no uvo cosa  
más perfecta ni graciosa  
que fuistes, soys, y sereys. (f. 86r)

Si le Christ est le Verbe fait chair, mais parfaite et infinie, alors l'homme est le verbe imparfait et fini. Et puisque l'homme mortel est le verbe fini, alors il s'en suit qu'un tel verbe peut être conjugué, voir son sens épuisé. En conséquence, ce ne sont vraiment que les créateurs, *un* et *cansado*, qui transforment et rendent conforme à la compréhension humaine un code descriptif céleste et religieux. Dans la lignée de ces créateurs humains, Quevedo passe de Dieu à l'homme, de l'immortalité à la mortalité. La ligne de conduite quevédiennne devient l'énonciation tourmentée d'un 'residente en la tierra'. »<sup>768</sup>

<sup>768</sup> « It is God, or a poet speaking for God, that can say 'Soy el pasado, el futuro y el presente,' or 'Soy el fue, y el será, y el es.' Thus, George de Montemayor, describing the unity of the Trinity, says :

Son tres cuerdas do se cree  
ser tres en vna substancia  
tienen será, es, y fue (f. 85r)

And again in praise of the Holy Mother's perfections, exclaims :

Cierto está que no uvo cosa

Du point de vue de cette démonstration, que nous trouvons convaincante, le vers 11 de ce sonnet impliquerait un rapprochement entre la voix poétique et Dieu, sur le mode d'une variation sur le thème connu du Verbe divin, pas nécessairement dans le cadre d'une célébration de la grandeur du sujet. Néanmoins, la comparaison avec Dieu, même implicite, est présente, et elle peut avoir pour fonction de souligner, *a contrario*, la situation de détresse de la voix poétique, bien isolée de la grandeur qui caractérise Dieu.

En effet, il ne faudrait pas déduire de cette deuxième lecture une représentation optimiste du passage du temps : le propos, s'il n'est pas l'isolement de la voix poétique en l'absence de toute altérité, est la confrontation de cette voix poétique à l'adversité. C'est ainsi que le malheur est représenté, à travers la double négation « No hay calamidad que no me ronde » (v. 8). L'effet de cette double négation est de souligner l'apparente absence, dans la lignée de « Nadie » (v. 1), « sin » et « ni » (v. 5), tout en disant la présence des malheurs auxquels est confronté le sujet poétique. L'autre présence affirmée est celle du sujet poétique, assimilé dans la chute du sonnet à des « presentes sucesiones de difunto », expression dans laquelle l'adjectif « presentes » dit bien l'actualité dans laquelle se reconnaît la voix poétique. Cependant, cette voix poétique, habituellement désignée par le singulier, est ici assimilée à une représentation plurielle : cette particularité exprime une perte de l'identité de la voix poétique, perte explicable par la souffrance due à sa condition mortelle. En effet, le vers « soy un fue, y un será, y un es cansado » (v. 11) exprime le rejet de la voix poétique vis-à-vis du présent (« soy [...] un es cansado »).

L'entité représentée ici a conscience du passage rapide du temps, ce qui la met dans un état de lassitude extrême. Cette lassitude est même le propre de cette voix poétique, puisque le vers 11 la décrit comme déjà lasse dans le passé et destinée à l'être dans le futur<sup>769</sup>. Dans ce texte, l'apparente expression de la solitude du sujet poétique, qui impliquerait une absence

---

más perfecta ni graciosa  
que fuistes, soys, y sereys. (f. 86r)

If Christ is the Verb made flesh, but perfect and infinite, then man is the imperfect and finite verb. And since mortal man is finite verb, then it follows that such a verb can be declined, become exhausted. Consequently, it is really only the marker, *un* and *cansado*, that convert and terrestrialize a celestial and religious descriptive code. With these human markers, Quevedo displaces God for man, immortality for mortality. Quevedo's line becomes the anguished enunciation of a 'residente en la tierra'. » (Julián Olivares, « 'Soy un fue...' : Text and context », art. cit., p. 402).

<sup>769</sup> Cette hypothèse fonctionne si on comprend le participe « cansado » comme dépendant aussi bien de « fue » que de « será » et de « es ». On pourrait aussi comprendre que la voix poétique se décrit simplement comme « un fue », mais cela n'aurait de sens que si elle se décrivait également comme simplement « un será », se projetant alors dans un futur qui ne serait marqué par aucune certitude. Ce dernier point de vue pourrait signifier une projection de la voix poétique dans la possibilité d'une vie éternelle meilleure, selon un point de vue chrétien, mais l'expression d'un tel espoir ne nous paraît guère en accord avec la tonalité sombre de ce poème. Pour cette raison, nous préférons nous en tenir à l'interprétation de « cansado » comme dépendant à la fois des trois formes du verbe « ser » qui le précèdent.

d'altérité, est en fait la simple expression de sa détresse par rapport au constat de la brièveté de la vie. On en revient donc à confirmer l'idée initiale d'une impossible absence de l'altérité dans la poésie morale québécoise. En effet, dans ce chapitre, nous avons montré comment l'Autre était décrit et représenté, comment son discours complétait celui de la voix poétique, comment il était l'objet de conseils divers et comment la voix poétique pouvait lui prédire des événements en tentant de justifier ces prédictions, mais également le prier, en apportant une attention particulière à la façon dont elle s'adressait à lui... autant d'éléments qui prouvent la place centrale de l'Autre dans cette poésie. Mais la place de l'individu y est également capitale, comme le prouve la récurrence de la première personne grammaticale dans le corpus qui nous occupe et il convient donc de s'interroger sur les rapports entre ces deux extrémités complémentaires, qui paraissent s'opposer dans la poésie morale québécoise.

CHAPITRE 4 :  
ALTÉRITÉ ET INDIVIDUALITÉ :  
D'UN COMPROMIS IMPOSSIBLE À UN  
RAPPROCHEMENT INDISPENSABLE

Si l'altérité est une composante essentielle de la poésie morale québécoise, elle n'en demeure pas moins problématique car elle entretient des relations complexes avec l'individualité que représente le sujet ou la voix poétique. Sur le plan littéraire, la rencontre entre une individualité, fictive bien sûr, et une altérité, elle aussi du domaine de la fiction, met en scène des conflits directs, des oppositions entre divers intérêts, toujours dans le but de représenter au mieux le but moral à atteindre. L'isolement du sujet est, d'abord, la situation par excellence que produit sa confrontation avec l'altérité, dans la poésie morale québécoise : dans les cas où le sujet poétique est donné en exemple d'un point de vue moral, il se retrouve isolé du reste du monde, qui se trouverait dans l'erreur morale. Inversement, il peut arriver que ce soit le sujet donné en contre-exemple qui se retrouve en marge de la société, tant il est dans l'erreur morale. Enfin, le respect ou le non respect des valeurs célébrées par la poésie morale québécoise conditionne le rapprochement ou l'isolement du sujet poétique par rapport à Dieu, qui constitue une forme particulière d'altérité. Nous verrons donc comment sont traités, d'un point de vue conceptuel et, surtout, d'un point de vue de l'écriture, l'isolement du sujet par rapport à la société, puis par rapport à Dieu.

#### 4.1-L'isolement de l'individu par rapport à une altérité temporelle

Une première catégorie d'altérité est celle que constitue, par rapport au sujet, la société qui l'entoure, l'ensemble de ses autres membres. Dans le cadre de la fiction poétique, l'individu présenté dans les poèmes moraux québécois est toujours décrit comme faisant ou ayant fait partie de cette société ; mais, parfois, ses erreurs morales peuvent l'en mettre à l'écart ; d'autres fois, au contraire, les excès de celle-ci peuvent le conduire à s'en éloigner de son plein gré. Ce rapport de l'individu à une altérité que nous appellerons « temporelle », pour la distinguer de celle qui appartient à l'ordre divin, est le plus visible dans le corpus qui nous occupe ; en ce qui concerne ce type d'isolement, nous en étudierons les deux aspects que nous venons d'évoquer : l'isolement de l'individu par rapport à un groupe qu'il met en danger à cause de son mauvais comportement moral, puis l'isolement de l'individu représenté comme moralement pur face à une société qui ne l'est pas.



#### 4.1.1-La mise en danger de l'ordre social : un affront contre la loi éternelle

Dans la poésie morale quénévienne, apparaît l'idée que le groupe, même si son comportement est moralement mauvais, ne doit pas être la victime d'individus encore plus vils, qui mettraient en péril son existence. En effet, la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle est fondée, telle que la représente la voix poétique quénévienne, sur les commandements du dieu chrétien, nous allons le montrer : aller contre cet ordre revient donc à aller, aussi, contre la loi divine. En quelque sorte, la conservation de l'ordre social est, à deux titres, un argument supplémentaire pour critiquer les actions amORAles de certains sujets : d'abord, en ne faisant pas que partager les travers du groupe, mais en le dépassant dans l'abandon à ces travers, ils le mettent tout simplement en danger. Ensuite, comme, chez Quevedo, l'ordre social correspond à l'ordre voulu par Dieu, mettre en danger les lois humaines revient à se dresser contre les commandements divins, action des plus répréhensibles évidemment. Les deux types de lois sont, en effet, étroitement liés, et la femme adultère du sonnet « Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido »<sup>770</sup> est aussi bien critiquée pour l'affront qu'elle fait à Dieu que pour celui dont elle rend victime son mari :

« Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido  
el adulterio la vergüenza al cielo;  
pues licenciosa, libre, y tan sin velo,  
ofendes la paciencia del sufrido. » (vv. 1-4)

Dans ces vers, le péché d'adultère n'est pas uniquement critiqué comme mauvais en soi, mais dénoncé comme ce qui va à l'encontre d'une norme établie antérieurement, ce qu'exprime le passé composé « ha perdido » du vers 1. Bien sûr, la référence à l'adultère convoque le septième commandement de l'Ancien Testament, domaine de la religion auquel fait allusion le complément « al cielo ». D'autre part, l'image du mari « sufrido », qui se laisse tromper sans rien dire, correspond à un ordre social inversé, où l'époux n'a plus l'exclusivité du corps de sa femme : il est question, ici, d'atteinte à la loi temporelle, entendue dans un sens augustinien, c'est-à-dire comme ce qui permet « la conservation de la paix et de la sociabilité humaine »<sup>771</sup>. Les vers 1 et 4 font rimer « perdido » et « sufrido », rapprochant donc ces termes, qui sont, par ailleurs, liés par leur nature de participe passé (employé dans un verbe, pour le premier, substantivé, pour le second). L'effet est d'associer l'attitude du mari complaisant (« el sufrido ») à la perte de valeurs (« perder »), alors que c'est leur conservation

<sup>770</sup> BL 78 / R 41.

<sup>771</sup> Saint Augustin, *Le Libre Arbitre*, in *Œuvres, I : Les Confessions, précédées de Dialogues philosophiques*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, N.R.F., bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 438.

qui devrait prévaloir. Quant à Lesbia, elle est critiquée à la fois parce qu'elle porte atteinte à l'ordre social et parce qu'elle déroge au commandement divin. Elle est d'ailleurs représentée comme isolée, par l'adjectif « Sola » qui ouvre le sonnet, ce qui prouve combien loi temporelle et loi divine sont liées dans la poésie morale qu'évêdienne.

Dans le sonnet « ¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente? »<sup>772</sup>, on retrouve cette même référence à un péché allant à l'encontre d'un ordre qui est à la fois social et divin : dans les vers 3 et 4, on peut lire la question suivante, adressée de manière rhétorique à l'alchimiste, pour critiquer sa volonté de créer de l'or autrement qu'en le cherchant au fond des mines : « ¿Será la tierra adúltera a los soles, / Por concebir de un horno siempre ardiente? ». L'adjectif « adúltera » qualifie la faute dont l'alchimiste rend coupable la terre : aller contre l'ordre voulu par Dieu pour la nature revient, en quelque sorte, à violer aussi les commandements divins imposés aux hommes. De plus, cet adjectif convoque l'image de la terre comme femme adultère, à la manière de Lesbia dans le sonnet qui lui est adressé.

Un autre exemple de péché qui va à l'encontre de l'ordre social et, dans le même temps, de la loi divine, est le péché d'orgueil dont se rend coupable l'« inventor de la pieza de artillería » de la *silva* à laquelle José Manuel Blecua attribue le numéro 144. Le personnage en question se rend coupable de la série d'absurdités énumérées dans les huit premiers vers du poème :

« En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!,  
que al cielo, si es posible, da cuidado,  
¿quieres encarcelar libre elemento,  
aun en las nubes nunca bien atado?  
¿Al fuego, que no sabe  
obedecer ni perdonar, te atreves?  
¿Al que sólo en la mano de Dios cabe,  
cerrar pretendes en clausuras breves? »

Il est en effet question ici, à travers une série d'oppositions, d'enfermer le feu, c'est-à-dire ce qui est libre, ce qui entre tout juste dans la main de Dieu. Quant à l'ordre social, qu'une telle invention met en péril, il s'agit tout simplement de la conservation de l'espèce humaine, comme le rappellent les six derniers vers de la *silva* :

« Si la afición te mueve  
del nombre de ingenioso, porque hallaste  
al hombre muerto, donde no la había,  
al estudio del miedo se le debe  
la traza con que solo descansaste  
de tantos golpes a la muerte fría. »

---

<sup>772</sup> BL 83 / R 52.

Ces vers soulignent un paradoxe entre l'adjectif laudatif « ingenioso » et la raison qui préside à l'attribution de ce qualificatif : l'aptitude à produire la mort d'êtres humains, alors qu'elle ne devrait pas exister dans ces conditions (« hallaste / al hombre muerte, donde no la había »).

Puisqu'ordre social et loi divine sont si étroitement liés, il est logique de chercher, dans les propos de la voix poétique quévédienne, des références à de graves châtements pour ceux qui mettent en péril cet état des choses doublement respectable. Si l'« inventor de la pieza de artillería » est qualifié de « tirano » (v. 10), si tout le sonnet destiné à l'alchimiste le critique, c'est surtout le premier mot du poème à Lesbia qui nous intéresse : « Sola en ti, Lesbia... ». En effet, l'isolement est le châtement principal que la voix poétique présente comme menace. Bien sûr, l'isolement est amorcé par l'acte même de commettre le péché, mais il est aussi constitué par le châtement. C'est ce que souligne la fin du sonnet où le roi Denys de Syracuse s'adresse ainsi à Damoclès, un courtisan qui trouve sa situation enviable<sup>773</sup> :

« Desconoces, Damocles, mi castigo,  
por no culpar tu lengua en mi tormento,  
y del semblante que, esforzado, miento,  
con grande ostentación, eres amigo.

No ves la amarillez que dentro abrigo,  
ni el corazón, que yace macilento,  
ni atiendes al mortal razonamiento  
del invisible y pertinaz testigo.

Pues sólo me acompañas, algún día,  
contradígame voz tuya severa:  
oiga verdades la consciencia mía.

Merezca un desengaño antes que muera:  
que la contradicción es compañía,  
y no seremos dos de otra manera. »

Dans ce cas, le pouvoir de Denys est lié au péché puisqu'il prend la forme de l'excès de pouvoir. Il est aussi vu comme péché, au même titre que tout pouvoir matériel. Quoi qu'il en soit, il est représenté comme digne d'être puni. Dans l'image de l'épée de Damoclès, cette punition prend la forme d'une menace constante, d'une crainte permanente du puissant pour sa vie. Cependant, le sonnet de Quevedo propose une variation sur ce mythe, en approfondissant le thème de l'isolement du tyran. Dans le dernier tercet, en effet, le substantif « compañía » et la locution verbale « ser dos » décrivent la compagnie humaine comme un souhait de Denys : la solitude du tyran n'est pas seulement insupportable en raison des dangers concrets qu'elle implique pour sa vie, elle est, en elle-même, une situation qu'il

---

<sup>773</sup> BL 93 / R 69.

souhaite voir changer. Dans ce poème, la soif excessive de pouvoir du tyran débouche sur un châtement qui le condamne à être mis à l'écart des autres hommes.

Dans le sonnet « *¿Miras la faz que al orbe fue segunda* »<sup>774</sup>, l'action amoral de Séjan, sa conspiration, pour avoir mis en péril l'ordre social, est punie par le peuple, qui détruit les images puis le corps même de l'ancien favori. Dans ce sonnet, il est intéressant de voir combien le dernier tercet insiste sur l'isolement de Séjan :

« *Nadie le conoció, ni fue su amigo;  
y sólo quien le infama de tirano  
no acompañó el horror de su castigo.* »

D'abord, la double négation « *Nadie... ni...* » illustre l'isolement qui châtie le conspirateur ; cependant, ce sont surtout les deux derniers vers qui surenchérisent sur cette idée : ceux qui l'ont ainsi abandonné ont réussi à échapper à son sort, le laissant bien seul, jusque dans la mort. Bien sûr, le but est de dire que la colère du peuple était telle que seuls ceux qui ont ouvertement dénoncé Séjan ont échappé à la mort, c'est-à-dire que d'autres ont pu l'y accompagner, faute de l'avoir suffisamment dénoncé comme tyran. De ce point de vue, le personnage ne serait donc pas si seul dans la mort. Cependant, le sonnet prend comme point de vue celui des hommes qui l'ont effectivement dénoncé et n'ont donc pas partagé son châtement : le poème est marqué par un choix dans les faits à rapporter et par l'utilisation de la négation, qui expriment le lien, également tissé par ailleurs, entre mise en question de l'ordre social et punition de ce tort par la solitude.

#### 4.1.2-L'isolement de la voix poétique

L'Autre isolé dans le poème peut dans certains cas être la voix poétique elle-même et nous nous proposons ici de voir le fonctionnement et les implications d'une telle situation d'écriture : lorsque le sujet poétique évoqué suit un intérêt moralement juste, c'est-à-dire, qui a pour but le salut de son âme, le poème le représente comme isolé de la société, qui ne suit pas la loi de Dieu<sup>775</sup>. Le rôle de la voix poétique est alors de décrire cet isolement, sans vraiment s'en plaindre ni donner des conseils pour l'empêcher, puisqu'il est la preuve du bon comportement moral du sujet poétique, ainsi donné en exemple.

<sup>774</sup> BL 120 / R 98.

<sup>775</sup> Quevedo rejoint la conception augustinienne de la loi éternelle :

« la loi éternelle ordonne de détourner son amour des choses temporelles et de le retourner, purifié, vers les choses éternelles. »<sup>775</sup>

La principale différence entre la morale quévédienne et la morale augustinienne réside dans le fait que saint Augustin associe à la loi éternelle une loi temporelle, différente, censée régir les rapports mondains, alors que la voix poétique quévédienne représente la loi éternelle comme devant seule présider aux relations entre les hommes.

C'est de cette façon que, dans les vers 26 à 32 de *El escarmiento*<sup>776</sup>, l'isolement de la voix poétique, dans le cadre d'un *topos* sur lequel nous reviendrons<sup>777</sup>, est exprimé de manière insistante et, à la fois, représenté comme une chance :

« y gozo blanda paz tras dura guerra,  
hurtado para siempre a la grandeza,  
al envidioso polvo cortesano,  
al inicuo poder de la riqueza,  
al lisonjero adulador tirano.  
 ¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,  
 vivo, me soy sepulcro de mí mismo! »

Dans ces vers, les tournures « hurtado a / al » et « fuera de » disent la solitude et, dans le même temps, l'expression « ¡Dichoso yo [...] ! » la présente comme souhaitable. La valeur accordée à l'isolement est encore renforcée par les trois derniers compléments, tous introduits par « al », dont le sémantisme est péjoratif (« envidioso polvo » ; « inicuo poder » ; « lisonjero adulador tirano »).

Dans « Oír, ver y callar remedio fuera »<sup>778</sup>, le bénéfice apporté par l'isolement de la voix poétique n'est pas exprimé par le lexique mais par le mode verbal de l'impératif et par un futur. Les deux tercets de ce sonnet sont, en effet, les suivants :

« Sin ser oído, y sin oír, ociosos  
 ojos y orejas, viviré olvidado  
 del ceño de los hombre poderosos.

Si es delito saber quién ha pecado,  
 los vicios escudriñen los curiosos:  
 y viva yo ignorante y ignorado. »

Dans ce cas, les formes verbales portent l'essentiel de la valorisation de la solitude : le futur rend compte d'une prise de décision irrévocable car raisonnée et les impératifs décrivent une situation également souhaitée. L'isolement de la voix poétique, quand celle-ci se préoccupe de son salut en suivant la loi éternelle alors que la société qui l'entoure s'en désintéresse, n'est donc pas source de lamentations poétiques mais d'une description qui tend plutôt vers la célébration. Cette dernière est issue d'une tradition qui loue la retraite volontaire du monde et que nous voudrions maintenant étudier.

La référence à un exil, voulu par le sage pour s'isoler d'une société humaine imparfaite, est à placer dans le cadre d'une tradition ancienne, qui remonte au moins au III<sup>e</sup> siècle, avec la figure de saint Antoine. Elle se poursuit notamment avec le *topos* du *Beatus*

<sup>776</sup> BL 12.

<sup>777</sup> Nous abordons ensuite le *topos* de la retraite volontaire. Dans *El escarmiento*, la retraite n'est pas volontaire mais elle est finalement célébrée aussi.

<sup>778</sup> BL 84 / R 53.

*ille*, que l'on retrouve dans le sonnet XXXI<sup>779</sup> des *Regrets* de Joachim Du Bellay, auteur dont nous avons dit qu'il comptait parmi les sources d'inspiration de Quevedo. Elle est également présente d'une certaine façon dans le roman pastoral, dont les personnages sont des bergers inscrits dans un cadre naturel célébré pour sa simplicité<sup>780</sup>, et il nous importe de voir comment la voix poétique quévédienne rapproche le sujet poétique de ce type de figures, à travers quel vocabulaire et en suivant quelles constantes. Nous trouvons intéressant de signaler néanmoins le lien, souligné par Carmen Peraita, entre ce type de retraite et une certaine forme de communication :

« Quevedo menciona con frecuencia el retiro en convencional conjunción con la paz y la idea de comunicación. En ambos poemas [BL 123 ; BL 131] se manifiesta el retiro –orilla o desierto– como forma de comunicación con los demás o consigo mismo, quizá la forma de conversar verdadera. [Séneca, *Cartas morales*, p. 168 : « Al retirarte no debes procurar que los hombres hablen de ti, sino que seas tú quien hables contigo mismo. »] »<sup>781</sup>

---

<sup>779</sup> « Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
ou comme cestuy là qui conquiert la toison,  
et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
vivre entre ses parents le reste de son aage !

Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village  
fumer la cheminee, et en quelle saison  
revoiray-je le clos de ma pauvre maison,  
qui m'est une province, et beaucoup d'avantage ?

Plus me plaist le séjour qu'ont basti mes ayeux,  
que des palais Romains le front audacieux,  
plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine,  
plus mon Loyer Gaulois, que le Tybre Latin,  
plus mon petit Lyré, que le mont Palatin :

et plus que l'air marin la douceur Angevine. » (Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, op. cit., pp. 75-76).

<sup>780</sup> Nous pensons essentiellement aux *Siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor et à la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Citons par exemple ces vers que Polo place dans la bouche de Diana au premier livre :

« Aquí el ruido que haze el manso viento,  
en los floridos ramos sacudiendo,  
deleita más que el popular estruendo  
de un numeroso y grande ayuntamiento,  
adonde las superbas majestades  
son vanidades ; las grandes fiestas,  
grandes tempestades ;  
los pundonores,  
ciegos errores,  
y es el hablar contrario y diferente  
de lo que el corazón y el alma siente. » (Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 33-34).

Même sans qu'il soit explicitement opposé à la vie mondaine, le *locus amoenus* du genre pastoral, paysage champêtre et simple, le plus souvent traversé par un cours d'eau, est un élément récurrent :

« Aquella es la ribera, este es el prado  
de allí parece el soto y valle umbroso  
que yo con mi rebaño repastava.  
Véis el arroyo dulce y sonoro,  
a do pacía la siesta mi ganado  
quando el mi dulce amigo aquí morava. » (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa Calpe, 1962, pp. 24-25).

<sup>781</sup> Carmen Peraita, « Espectador del naufragio... », art. cit., p. 193.

Toutefois, en dépit de l'intérêt que nous trouvons aussi à la répétition d'une telle association, elle nous semble surtout thématique, alors que notre intérêt se centre ici sur les constances d'écriture qu'implique la mention de la retraite.

Une première constante est la mention d'un lieu qui est, bien souvent, la « cabaña ». On peut ainsi lire ce mot dans les vers suivants :

« Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,  
mozo y viejo espiraste la aura pura»,

« Que en mi cabaña, con mi lumbre escasa,  
poco tendrá la Muerte que me quite  
y la Fortuna en que ponerme tasa. »

« Pues eso [la seguridad del estado de pobre y el riesgo del poderoso] ves en mí, que, retirado  
a la serena paz de mi cabaña,  
más quiero verme pobre que anegado. »<sup>782</sup>

Remarquons d'abord que, dans le sonnet « Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña »<sup>783</sup>, la solitude est explicitement citée dans le second quatrain, et aussi valorisée de manière évidente, dès le premier vers, par l'adjectif « Dichoso ». Citons le second quatrain :

« En esa soledad, que, libre, baña  
callado sol con lumbre más segura,  
la vida al día más espacio dura,  
y la hora, sin voz, te desengaña. »

Le terme « soledad », associé à l'adjectif « libre », fait partie du complément de lieu qui fonctionne avec deux comparatifs : « más segura » et « « más espacio ». L'effet est de représenter la solitude comme porteuse de bénéfices immédiats. Plus précisément, au sujet du terme « cabaña » et dans l'ensemble de ces cas, la « cabaña » nous semble être choisie par la voix poétique car elle représente un lieu humble, par ses dimensions réduites et ses matériaux simples et parce qu'elle connote une proximité avec la nature, en accord avec l'image de l'ermite chrétien. Mais ce substantif est, surtout, à relier au verbe « retirarse », comme dans le troisième exemple cité. La seconde constante, dans l'expression poétique de ce type d'isolement volontaire, est la référence explicite à la retraite, qui convoque toutes les images des Pères du désert puis des ermites célèbres. En effet, le fait d'employer le verbe « retirarse », ou le substantif « retiro » qui en dérive, permet de faire référence de manière presque directe à toute la tradition évoquée plus haut. Dans ce cas, le processus suivi par la

<sup>782</sup> Respectivement BL 60 / R 21, vv. 1-2 ; BL 27 / R 50, vv. 12-14 et BL 123 / R 101, vv. 9-11. Dans la prose qu'événienne, ce *topos* est également présent, avec la même récurrence du nom « cabaña » : par exemple, le deuxième chapitre de *La cuna y la sepultura* contient ces mots : « Vives pobre casa, sea cabaña ; ves al poderoso (a lo menos al que nos pretende hacer creer que lo es) en grandes palacios, ¿cosa es digna de risa ! ¿Qué te falta a ti en la cabaña, que te abriga y te cubre todo ? » (Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, *op. cit.*, tome 1, p. 1197).

<sup>783</sup> BL 60 / R 21.

voix poétique n'est pas de se distancier d'une tradition littéraire en en renouvelant le traitement, mais de signaler des liens avec une tradition historique et poétique, au moyen d'un vocabulaire récurrent qui fait partie de ce *topos*. C'est ainsi qu'on peut lire des termes dérivés de « retirarse » dans les vers suivants :

« La pálida ceniza, que tirana  
se guarda, y se descubre con suspiro,  
no encamina la invidia a mi retiro,  
ni el sueño y la conciencia me profana. »<sup>784</sup>

« Quiero dar un vecino a la Sibila  
y retirar mi desengaño a Cumas »<sup>785</sup>

« Pues eso [la seguridad del estado de pobre y el riesgo del poderoso] ves en mí, que, retirado  
a la serena paz de mi cabaña,  
más quiero verme pobre que anegado. »<sup>786</sup>

« Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos, pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos. »<sup>787</sup>

À propos de ces occurrences, il importe aussi de souligner le terme « paz », qui revient deux fois dans les exemples cités, et dit l'idéal de retraite spirituelle qui accompagne évidemment la retraite physique ainsi mentionnée. De plus, prêtons attention au début du sonnet *Desde la Torre*, cité comme quatrième exemple : le vers 1 y mentionne « estos desiertos », plaçant résolument l'image de la voix poétique dans la lignée des ermites chrétiens du désert, alors que le référent implicite est vraisemblablement, d'après la note de González de Salas, la Torre de Juan Abad. Ainsi, il apparaît que la réalité biographique subit le filtre du *topos* littéraire. Dans ce contexte, la solitude de la voix ou du sujet poétique n'est pas à aborder dans le sens de l'expression d'une éventuelle souffrance qui lui serait liée. Certes, l'isolement dû au non respect des normes sociales et religieuses peut conduire, nous l'avons vu, à des châtements, mais s'il est causé par le respect extrême de la loi éternelle, il est nécessairement représenté comme paisible. C'est ce que fait, nous semble-t-il, la voix poétique qu'évêdienne en reprenant l'image de la retraite volontaire. Toutefois, l'individu peut aussi se retrouver isolé par rapport à une altérité non plus humaine mais divine, ce qui, nous allons le voir, est décrit comme la source d'une souffrance extrême.

<sup>784</sup> BL 68 / R 31, vv. 5-8.

<sup>785</sup> BL 85 / R 55, vv. 1-2.

<sup>786</sup> BL 123 / R 101, vv. 9-11.

<sup>787</sup> BL 131 / R 109, vv. 1-4.



## 4.2-L'isolement de l'individu par rapport à l'altérité divine

Le sujet des poèmes moraux quévédiens peut être isolé de Dieu de deux façons : soit il s'éloigne lui-même de la possibilité du salut en agissant de manière contraire à la loi éternelle et cela se traduit par un châtement divin concret, soit ses mauvaises actions le privent, plus généralement, de toute grâce divine. Remarquons que cette différence est fondamentalement liée à l'identité de l'individu qui commet les fautes : lorsque le coupable de tels agissements est un sujet extérieur à la voix poétique, une deuxième personne grammaticale, ses actions sont punies par des châtements divins très concrets, tels qu'une écriture sur un mur, pour le roi Balthasar<sup>788</sup> ou ceux administrés par l'intermédiaire de l'Inquisition, pour le pénitent sacrilège<sup>789</sup>. Au contraire, quand le coupable de ces mauvaises actions est assimilé à la voix poétique, son châtement est d'une autre nature : il se retrouve privé de toute grâce divine. La nécessité du recours à ce deuxième type de châtement s'explique par l'intérêt poétique que constitue le fait de représenter un être abandonné par la grâce : d'abord, cela permet d'évoquer ce point important du dogme catholique, notamment dans le cadre d'une affirmation de telles croyances face à l'hérésie protestante, ensuite, cela a pour effet d'entraîner la nécessité de prières, forme que prennent alors certains poèmes moraux. Mais voyons d'abord ce qui se passe lorsque les fautes du sujet des propos du poème l'isolent de la bienveillance divine et attirent sur lui la perspective de châtements plus concrets que le retrait de la grâce.

### 4.2.1-Intégration sociale et isolement spirituel

L'isolement de l'homme par rapport à Dieu est, d'abord, à considérer dans son lien avec l'intégration sociale, qui est loin d'entrer en contradiction avec lui. Au contraire la société que décrit la voix poétique quévédiennne est à ce point marquée par le péché qu'elle admet parfaitement en son sein des membres coupables de fautes pour lesquelles Dieu les rejette, dans la mesure où de telles fautes ne la mettent pas en danger. C'est ce paradoxe qu'exprime notamment le sonnet « Si el sol, por tu recato diligente »<sup>790</sup>, dont voici le dernier tercet :

« Cubrir los vicios no los hace ajenos;  
pocos son malos, si a testigos miras;  
si a la consciencia, pocos son los buenos. »

---

<sup>788</sup> BL 128 / R 106.

<sup>789</sup> BL 147.

<sup>790</sup> BL 74 / R 37.

Remarquons, dans ces vers, le parallèle dans les constructions « si a testigos... » / « si a la consciencia... » : ces deux hypothèses sont en fait opposées, ce qui est paradoxalement souligné par leur forme semblable, et par le chiasme, qui place, après une indépendante suivie d'une hypothétique, une hypothétique suivie d'une indépendante. De plus, le nombre de syllabes n'est pas le même dans les deux compléments, qui n'ont donc finalement qu'assez peu en commun. La voix poétique exprime ainsi le décalage entre le jugement des hommes, pour qui les fautes commises sont sans conséquence, et le jugement de la conscience, qui conduit à la conclusion inverse. Dans ce cas, Dieu n'est pas mentionné explicitement, mais sa présence est évoquée par la référence à la conscience, à la fin du sonnet. L'effet est de représenter un être parfaitement intégré à la société mais, à la fois, isolé du Bien du point de vue de sa conscience. Précisons que, dans ce cas, l'allocutaire est supposé capable de suffisamment de conscience morale pour se rendre compte par lui-même de ses fautes, puisque c'est bien la deuxième personne du singulier qui est sujet du verbe « miras », mis en commun aux deux compléments « a testigos » et « a la consciencia ».

C'est également le cas dans le sonnet « El que me niega lo que no merezco »<sup>791</sup>, où le second quatrain souligne à la fois un hypothétique lien du locuteur avec les autres et, dans l'hypothèse de la réalisation de ce lien, l'isolement du locuteur par rapport à la bienveillance divine :

« Si con las otras malas yerbas crezco,  
pues se aborrece más la más medrada,  
mereceré el enojo de la azada,  
cuando inútil los surcos empobrezco. »

Dans ce cas, les membres de la société sont décrits comme « las otras malas yerbas », c'est-à-dire qu'ils sont, à la fois, privés de leur humanité (« yerbas ») et qualifiés de manière négative (« malas »). La préposition « con » et l'adjectif « otras » relient le personnage du locuteur à ce groupe critiqué. À partir de ce lien, la voix poétique conclut sur l'idée d'un juste châtement, appliqué par un outil agricole qui représente en fait l'application de la justice divine.

Dans les cas que nous venons de voir, le châtement divin, concret, ne vient que punir des fautes dont, selon la représentation qu'en donne la voix poétique, le sujet a déjà conscience. Dans d'autres cas, cependant, l'allocutaire est représenté comme aveuglé par ses fautes au point que seul un châtement exemplaire peut le pousser à s'en rendre compte. C'est ce qui se passe dans le poème « Deja la procesión, súbete al Paso »<sup>792</sup> : l'allocutaire est ainsi

<sup>791</sup> BL 109 / R 86.

<sup>792</sup> BL 147.

appelé à ne pas imiter les souffrances du Christ (« Deja la procesión ») mais à s'en rapprocher (« súbete al Paso ») d'une manière différente, sans doute plus intériorisée. En effet, selon la voix poétique, il participe à une faute morale, qui consiste à faire offense au Christ et à la Vierge en prétendant reproduire la Passion. Nous allons le voir, cette faute s'inscrit dans le cadre d'un acte non seulement religieux mais social et le pénitent est incapable de prendre conscience lui-même de son erreur. La critique de cette situation est récurrente chez Quevedo, qui a traduit de la façon suivante un passage d'Épictète :

« Si te mortificares,  
no lo hagas en públicos lugares  
por que el pueblo lo vea  
y la virtud que tú pregonas sea  
ni tengas vanidad del bien que haces  
pues quien por ella neciamente obra,  
su mérito en aplausos varios cobra. »<sup>793</sup>

Cependant, dans le poème moral, les remontrances de la voix poétique ne suffisent pas non plus et c'est pour cette raison que surgit, à l'avant-dernier tercet, la menace d'une punition très concrète :

« Cristiano y malo, irás a los orates;  
al Santo Oficio irás, si no lo fueres,  
porque, si no te enmiendas, te recates. »

Ici, l'idée est que l'allocutaire qui adopte une telle conduite ne peut être, s'il est chrétien, que mauvais et fou, et doit alors être interné, ou bien qu'il est hérétique et doit dans ce cas rendre des comptes à l'Inquisition. Les deux alternatives sont présentées en chiasme : en fin de vers puis en début et le verbe étant d'abord suivi du complément puis dans l'ordre inverse. La double référence au châtement (soit celui réservé aux fous, soit celui de l'Inquisition) montre l'horreur de la faute commise. Dans le cadre de la fiction poétique, la voix qui s'exprime dans ces vers prétend même ne pas savoir si une telle faute est due au fait que le pénitent est fou ou hérétique. Bien sûr, dans le cadre global de la poésie morale quévédienne, on comprend que c'est son orgueil qui le conduit à croire qu'il peut se montrer digne de reproduire des épisodes de la Passion.

Quand à l'isolement de l'allocutaire à proprement parler, outre qu'il est dit par la perspective de l'enfermement dans un asile de fou ou dans les prisons de l'Inquisition, il est aussi isolement par rapport au Christ. En effet, un verbe, ou un de ses dérivés, revient une dizaine de fois tout au long de ce poème et place les rapports physiques entre le pénitent et le Christ sous le signe de la violence et du Mal : il s'agit du verbe « azotar ». On peut ainsi lire :

<sup>793</sup> Cité et analysé par Manuel Ángel Candelas Colodrón dans « Las silvas de Quevedo », in *Estudios sobre Quevedo...*, op. cit., pp. 170-171.

« Deja la procesión, súbete al Paso,  
 Ñigo ; toma puesto en la coluna,  
 pues va azotando a Dios tu propio paso. » (vv. 1-3)

[...]

« No fue de los demonios tan bienquisto  
 el que le desnudó para azotalle,  
 como en tu cuerpo el traje que hemos visto,

pues menos de cristiano que de talle,  
 preciado con tu sangre malhechora,  
 la suya azotas hoy de calle en calle.

El sayón que de púrpura colora  
 sus miembros soberanos te dejara  
 el vil oficio, si te viera agora.

Él, más no Jesucristo, descansara,  
 pues mudara verdugo solamente,  
 que más festivamente le azotara.

El bulto del sayón es más clemente:  
 él amaga el azote levantado,  
 tú le ejecutas, y el Señor le siente. » (vv. 16-30)

[...]

« La habilidad del diablo considero  
 en hacer que requiebre con la llaga,  
 y por bien azotado, un caballero, » (vv. 64-66)

[...]

« ¿Con qué razón podrá tu frente loca  
 invocar los azotes del Cordero,  
 si de ellos grande número te toca?

A los que Cristo recibió primero,  
 junto verás los que después le diste  
 en competencia del ministro fiero. » (vv. 97-102)

De cette longue série, seul un groupe de coups est décrit comme portés au pénitent, ceux du tercet des vers 64-66, reliés à la volonté du diable (« La habilidad del diablo... ») : le Christ est la victime de tous les autres. Le poème décrit une scène où ce sont les pénitents qui se flagellent pour célébrer le Christ, mais il n'évoque que des coups reçus par ce dernier. Ainsi, la tradition des coups de fouets à s'infliger lors des processions apparaît comme une grave faute morale, puisque ces coups retombent finalement sur le Christ. Le pénitent devient le nouveau bourreau du Fils de Dieu, ce qui est particulièrement perceptible aux vers 16 à 30. Dans cet exemple, il est remarquable que la faute morale ne donne pas lieu à un isolement social, puisque, au contraire, elle est issue d'une tradition de la société chrétienne. Par contre, ce qui est une erreur selon la voix poétique conduit bel et bien à l'annonce d'un châtement. Ce

dernier, précisons-le, est d'ailleurs appliqué par la justice des hommes, en accord avec la loi éternelle bien sûr : pour mauvaise qu'elle soit, la société espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle est dotée de certaines institutions louables, comme l'Inquisition, que la voix poétique quévédienne ne peut critiquer car elles défendent certaines valeurs communes (le respect de la tradition, du dogme catholique, de la société de classes).

Enfin, l'isolement spirituel qui peut aller de pair avec l'intégration sociale appelle, dans certains poèmes, un châtiment qui n'est plus humain mais divin. C'est ce qui se passe dans le sonnet « De los misterios a los brindis llevas », où la faute de Balthasar<sup>794</sup> provoque sa terreur face à l'intervention divine, sous forme d'une main écrivant sur un mur. Dans le dernier tercet, la voix poétique feint de s'étonner de cette frayeur, mentionnant ainsi le début du châtiment divin tout en affirmant que Balthasar a mérité bien pire et annonçant son assassinat, ainsi relié étroitement à la volonté divine :

« ¿ver una mano en la pared te espanta,  
habiendo tu garganta merecido,  
no que escriba, que corte tu garganta? »

Dans ce cas, on peut dire de l'allocutaire qu'il n'est pas isolé socialement : il ne fait que suivre ce que ses ascendants ont fait avant lui. Cependant, il s'agit d'un roi, qui occupe donc une place de pouvoir où il agit seul. De plus, il est présenté comme l'ennemi de Dieu et, de ce point de vue, isolé par la menace d'un châtiment terrible.

Une autre faute morale, répandue selon la voix poétique du corpus moral quévédien, est celle qui consiste à adresser des prières à Dieu pour obtenir, par la mort d'un parent, des richesses matérielles. Tel est le thème des sonnets « ¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros »<sup>795</sup> et « Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh, Licas ! »<sup>796</sup>, dont voici des extraits :

« ‘¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros  
años de Clito! [...]’

¿Por quién tienes a Dios? ¿De esa manera  
previenes el postrero parasismo?  
¿A Dios pides insultos, alma fiera?

Pues siendo Stayo de maldad abismo,  
clamara a Dios, ¡oh Clito !, si te oyera;  
y ¿no temes que Dios clame a Sí mismo? » (vv. 1-2 puis 9-14)

« Las horas pides prósperas y ricas,

<sup>794</sup> Rappelons-le, Balthasar, dont le père Nabuchodonosor a pillé le Temple de Jérusalem, boit dans les vases du Temple et prie de faux dieux, ce qui provoque la colère de Dieu, qui écrit un texte mystérieux sur le mur du palais, avant de permettre l'assassinat de Balthasar dans la nuit. (Daniel, V).

<sup>795</sup> BL 91 / R 66.

<sup>796</sup> BL 132 / R 110.

y que, para heredar a tus parientes,  
 fiebres reparta el cielo pestilentes;  
 y de ruinas fraternas te fabricas.  
 [...]
 Y hoy le ofenden así, no ya propicio,  
 que, vueltos sacrilegios los altares,  
arma su diestra el mismo sacrificio. » (vv. 5-8 puis 12-14)

Dans les deux cas, la voix poétique rapporte les prières que l'allocutaire adresse, à tort, à Dieu, avant d'évoquer la menace du châtement divin. Précisons que, dans le premier cas, le châtement se présente sous la forme d'une possibilité, au sujet de laquelle la voix poétique demande à l'allocutaire, de manière rhétorique, si elle l'envisage. Dans le second cas, le châtement est évoqué sous la forme de l'indicatif « arma », comme une réalité effective dont nul ne doit se demander si elle est à envisager ou non. Cependant, si ces références contiennent des mentions de châtements divins, le but de tels châtements n'apparaît pas, et Dieu est essentiellement vengeur. Par contre, nous allons maintenant voir que, quand c'est la voix poétique qui est dans une erreur morale qui l'isole de Dieu, il est question du changement futur de situation sur lequel doit déboucher le châtement. En effet, dans de tels cas, le locuteur se représente comme abandonné par la grâce, situation que la voix poétique quévédienne ne peut donc pas présenter comme satisfaisante et durable, mais plutôt comme donnant lieu à un effort en but d'une modification de cet état.

#### 4.2.2 La solitude de l'homme sans Dieu

Perdu lorsque ses actions le condamnent à un châtement divin, le sujet des poèmes moraux quévédiens l'est encore plus lorsque ce châtement aboutit à un désintérêt apparent de Dieu pour sa personne. Dans ce type de cas, le sujet poétique semble abandonné par la grâce divine, définie comme l'aide que Dieu choisit d'apporter aux hommes qui la demandent, afin qu'ils puissent se conduire conformément à sa loi et obtenir leur salut. Pour mieux comprendre la portée de cette notion de grâce, évoquons rapidement ce qu'en dit saint Augustin dans *La Grâce et le Libre Arbitre* : pour l'évêque d'Hippone, Dieu a doté l'homme d'une certaine possibilité de choix, le libre arbitre, mais qui est insuffisante à l'assurer de faire le Bien. Le philosophe chrétien écrit : « si elle [la grâce] se retire, l'homme tombe : il n'est pas redressé mais jeté à bas par le libre arbitre. »<sup>797</sup>, et il cite à plusieurs reprises une phrase que l'évangile de Jean attribue au Christ : « Sans moi, vous ne pouvez rien faire ! »<sup>798</sup>. Nous

<sup>797</sup> saint Augustin, *La Grâce et le Libre Arbitre*, in *Œuvres, III : Philosophie, catéchèse, polémique*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, N.R.F., 'bibliothèque de la Pléiade', 2002, première partie, VI, 13, p 894.

<sup>798</sup> Jean, XV, 5.

allons voir que c'est exactement ce qui se passe dans certains *salmos* de l'*Heráclito cristiano*... : le sujet poétique, isolé de Dieu, ne peut rien faire de bien, il est « tombé », « jeté à bas » par les tendances pécheresses de son libre arbitre. Précisons que, pour saint Augustin, la condition nécessaire à la réception par l'homme de la grâce divine est la prière : « le libre arbitre de la volonté humaine ne suffit point, si la victoire n'est pas accordée par Dieu à celui qui prie pour ne pas entrer en tentation »<sup>799</sup>. Or, c'est tout justement le propos des *salmos* de l'*Heráclito cristiano*... : prier Dieu, d'où le titre de ces textes, pour l'obtention de sa grâce. Dans ce groupe de poèmes, ceux que nous nous apprêtons à citer se placent donc dans une logique argumentative qui motive parfaitement leur existence : dans les cas où il est abandonné par Dieu, du fait de ses erreurs morales, l'homme ne peut espérer retrouver la grâce que par l'intermédiaire de la prière, que constituent justement les *salmos* ainsi justifiés.

Le premier de ces poèmes<sup>800</sup> représente l'homme comme fondamentalement isolé dès lors qu'il est abandonné par Dieu : rien d'autre ne peut remplacer un tel manque. C'est ce qui est exprimé par le premier tercet de ce sonnet :

« Tu hacienda soy; tu imagen, Padre, he sido,  
y, si no es tu interés en mí, no creo  
que otra cosa defiende mi partido. »

La négation de toute source de secours est grammaticalement liée à l'absence de Dieu, grâce à la double utilisation de la même négation dans le vers central. Quant à l'indicatif « defiende », il surprend dans le cadre de la négation « no creo que », et peut-être permet-il d'affirmer avec certitude que rien ne défend le sujet poétique. Quoi qu'il en soit, la double absence (celle de Dieu et celle d'une autre aide éventuelle) est une des conclusions de la voix poétique, ce qui justifie, sur le plan de la fiction, son attachement à obtenir à nouveau l'intérêt de Dieu.

Dans le *salmo* II<sup>801</sup>, ce sont plus particulièrement les adverbes qui disent l'isolement du locuteur, perdu sans Dieu ; mais nous allons voir que l'organisation des vers, la syntaxe et le sémantisme sont aussi placés sous le signe de l'absence : « ¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño [...]! / [...] / Llámame, gran Señor; nunca respondo » (vv. 1 et 9). L'adverbe de lieu « fuera » exprime, d'une part, une distance matérielle, métaphorique certes, entre le locuteur et Dieu ; d'autre part, l'adverbe de temps « nunca » dit l'effet purement concret de cette distance : l'absence de communication. Le sujet poétique et Dieu sont même opposés par la construction de ce vers, puisque le verbe « Llámame », dont le sujet est Dieu, se trouve en tout début du vers, alors que le verbe « respondo », à la première personne, se trouve à la fin.

<sup>799</sup> saint Augustin, *La Grâce et le Libre Arbitre*, in *Œuvres*, III, op. cit., première partie, IV, 9, p 891.

<sup>800</sup> BL 13.

<sup>801</sup> BL 14.

De plus, « *llamar* » est à la forme affirmative alors que « *responder* » est précédé de « *nunca* » et un point-virgule, au milieu du vers, oppose ces deux verbes en les séparant. Enfin, remarquons que l'utilisation des compléments exprime ici l'origine de la rupture entre Dieu et l'homme : le verbe dont Dieu est le sujet fonctionne avec un complément, le pronom « *me* » désignant le sujet poétique, ce qui montre, en accord avec le sémantisme du verbe « *llamar* », que Dieu cherche à maintenir la communication avec sa créature. Cependant, ce pronom occupe une place enclitique qui n'est pas habituelle, comme si l'objet de l'appel divin se soustrayait d'ores et déjà à son créateur. Au contraire aussi, le verbe « *responder* », dont est sujet la voix poétique, ne comporte pas ici de complément, montrant que la rupture trouve son origine dans l'homme. Cette situation donne lieu à l'isolement concret du locuteur, exprimé dès le premier vers par l'adverbe de lieu « *fuera* » : on a affaire, encore une fois, à une altérité morale qui débouche sur une altérité matérielle qui se manifeste par un vide, une absence.

Dans le *salmo* III<sup>802</sup>, c'est plus particulièrement la souffrance, issue de cet isolement, qui est soulignée, notamment dans le premier sizain :

« ¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo,  
sordo estarás a los suspiros míos?

¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos,  
a tu mar llegarán desde este yermo?  
¿Cuándo amanecerá tu hermoso día  
la escuridad que el alma me anochece? »

Dans ces vers, nous avons souligné les termes évoquant assez directement la souffrance de la voix poétique. En plus de ceux-ci, la mention du « *mundo enfermo* » étend la détresse de la voix poétique à l'humanité entière et la mention métaphorique des larmes au vers 3 contribue encore à dire cette souffrance. L'étrangeté du locuteur par rapport à Dieu se traduit aussi en partie par l'expression de l'absence de communication : c'est ce qu'exprime, dans le premier vers, l'adjectif « *sordo* ». Mais cette altérité totale, qui mérite de ce point de vue le nom d'étrangeté, trouve aussi son expression dans des oppositions, comme dans le poème précédent. C'est ainsi qu'au vers 4 « *a tu mar* », placé en tout début de vers, s'oppose à « *desde este yermo* », placé en fin de vers et où le démonstratif a sa valeur de référence au domaine de la première personne grammaticale. De manière comparable, aux vers 5 et 6, « *tu hermoso día* » s'oppose à « *la escuridad que el alma me anochece* ». Enfin, la souffrance du sujet poétique semble porter atteinte à l'ordre naturel : le verbe « *anochece* » devient transitif (il a pour complément « *la escuridad* », antécédent de « *que* ») et admet ici comme sujet « *el alma* ». Ce n'est plus le jour qui baisse pour laisser normalement place à la nuit, mais l'âme

---

<sup>802</sup> BL 15.



du sujet poétique qui fait régner la nuit sur ce qui est déjà désigné comme « l'obscurité ». En raison de cette situation, la voix poétique attend de Dieu que sa clarté fasse régner le jour sur cette obscurité, « amanecer » devenant ainsi transitif également. La syntaxe de ces deux verbes montre les modifications que l'expression d'une souffrance extrême impose à l'écriture poétique.

Le cas du *salmo* IV<sup>803</sup> est un peu particulier : après s'être plaint de la gravité de ses propres fautes dans deux quatrains, le sujet poétique conclut le poème en exprimant sa volonté de se soustraire à Dieu :

« ¡Que tenga yo, Señor, atrevimiento  
 (¿quién me lo oye decir que no se espanta?)  
 de procurar con los pecados míos  
 agotar tu piedad o tu tormento!  
 La lengua se me pega a la garganta;  
 agua a mis ojos falta, a mi voz bríos;  
nada me desengaña;  
el mundo me ha hechizado.  
 ¿Dónde podré esconderme de tu saña,  
 sin que le rastro que deja mi pecado,  
 por dondequiera que mis pasos llevo,  
 no me descubra a tu rigor de nuevo? »

L'isolement par rapport à Dieu serait-il alors à considérer comme souhaitable ? Il ne l'est que par une entité dont deux quatrains entiers disent la situation de complète erreur morale : il ne s'agit donc pas, évidemment, d'un exemple à suivre. C'est ce que souligne, en particulier, l'expression « los pecados míos », au vers 3. De même, la négation du vers 7, qui donne l'impression d'être redoublée par le préfixe privatif dans « desengaña », décrit la faute totale du sujet poétique. Enfin, rappelons la portée du mot « el mundo », employé ici au vers 8, qui désigne les péchés propres à la vie terrestre<sup>804</sup>.

<sup>803</sup> BL 16.

<sup>804</sup> Le dictionnaire d'*Autoridades* donne en effet, parmi d'autres définitions, la définition suivante pour « mundo » :

« En lo ascetico y moral, se toma por la propensión è inclinacion a vivir siguiendo las diversiones, gustos y vanidades, que apetecen y estiman los hombres, y en este sentido es uno de los enemigos del alma. [...] Quev. Visit. 'Estos son los enemigos del alma : el mundo es aquel, este es el diablo y aquella la carne.' ».

Il est remarquable que Quevedo soit ici cité comme autorité : cela prouve que rencontrer « mundo » dans ce sens sous sa plume est courant. En ce qui concerne plus précisément son écriture morale, nous nous fondons, pour associer le monde au Mal, sur les deux versions de la *canción* *El escarmiento* (BL 12), dont l'une évoque « [...] el monstruo con quien luchas » (v. 115) alors que l'autre nomme au même endroit « [...] el mundo con que luchas » (v. 129). Suivant une approche similaire, la voix poétique du sonnet BL 70 / R 33 conseille à son allocutaire de se comporter ainsi face au monde :

« Tú debes, como huésped, habitarle,  
 y para el otro mundo disponerle ;  
 enemigo de l'alma, has de temerle,  
 y, patria de tu cuerpo, tolerarle. » (vv. 5-8).

Dans le *salmo* V<sup>805</sup>, c'est tout simplement l'adjectif « distante » qui, ouvrant le poème à la rime de son premier vers, dit l'éloignement, et, donc, l'étrangeté, du locuteur par rapport à son dieu :

« Como sé cuán distante  
de Tí, Señor, me tienen mis delitos,  
porque puedan llegar al claro techo  
donde estás radiante,  
esfuerzo los sollozos y los gritos,  
y, en lágrimas deshecho,  
suspiro de lo hondo de mi pecho.»

La première rime programme donc le poème, le plaçant sous le signe de l'éloignement. De plus, « distante » rime avec « radiante », qui est attribut du sujet « tú », compris dans la désinence de « estás », et désignant donc Dieu. Le sujet poétique est donc défini par la distance qui l'écarte de Dieu, alors que ce dernier est associé à la clarté. Cette opposition souligne encore l'éloignement entre le sujet poétique et Dieu.

Dans le *salmo* VI, la souffrance de la voix poétique, qui s'est soustraite à Dieu, est à nouveau soulignée, notamment à travers l'adjectivation :

« tan ciego estoy en mi mortal enredo,  
que no te oso llamar, Señor, de miedo,  
de que quieras sacarme de pecado.  
¡Oh baja servidumbre!  
que quiero que me quemé y no me alumbre  
la Luz que la da a todos!  
¡Gran cautiverio es éste en que me ve!  
¡Peligrosa batalla  
mi voluntad me ofrece de mil modos!  
No tengo libertad, ni la deseo,  
de miedo de alcanzalla.  
¿Cuál infierno, Señor, mi alma espera  
mayor que aquesta sujeción tan fiera? » (vv. 10-22)

Les adjectifs « ciego », « mortal », « baja », « gran », « peligrosa » et « fiera » décrivent une situation d'aveuglement à la fois vile et dangereuse. Quant aux substantifs « enredo », « miedo », « pecado », « servidumbre », « cautiverio », « batalla », « infierno » et « sujeción », ils complètent ce tableau en évoquant l'enfermement et la peur. De même, le verbe « quemar » (v. 14), associé à la répétition de l'expression « de miedo » (v. 11 et 20), décrit la souffrance de la voix poétique. L'absence de communication est également soulignée au vers 11 : « no te oso llamar ». L'isolement de la voix poétique est donc bien total, et source de souffrance.

Surtout, il nous importe de faire remarquer que cette souffrance ne connaît pas de limites : elle n'est pas décrite comme tendant vers un sommet qui en signifierait le terme.

---

<sup>805</sup> BL 17.

C'est en fait la lassitude de la voix poétique à pécher qui marque la fin de l'erreur morale et, par suite logique, l'espérance d'une fin de la souffrance également. Dans le cadre d'une soumission totale à la volonté divine, la voix poétique ne revendique pas comme un droit la fin de son malheur, mais interroge Dieu sur la durée de cet abandon. Cette situation est explicite dans le premier sizain du *salmo* III, déjà cité, constitué par une série de questions portant sur la durée du châtement divin. Enfin, précisons que, en accord avec le dogme catholique déjà développé par saint Augustin, c'est en la prière que la voix poétique prétend avoir confiance pour recevoir la grâce : telle est, en effet, la forme que prennent la plupart des *salmos* qui nous occupent. De plus, remarquons que le *salmo* V, après une description de la souffrance subie par la voix poétique isolée de Dieu, présente une « confession » portant sur l'origine de son nouveau comportement, dont la visée est de rendre la prière plus efficace, comme si l'honnêteté de celle-ci était un argument apte à attirer la bienveillance divine sur le sujet poétique<sup>806</sup> :

« Como sé cuán distante  
de Ti, Señor, me tienen mis delitos,  
porque puedan llegar al claro techo  
donde estás radiante,  
esfuerzo los sollozos y los gritos,  
y, en lágrimas deshecho,  
suspiro de lo hondo de mi pecho.  
Mas, ¡ay!, que si he dejado  
de ofenderte, Señor, temo que ha sido  
más de puro cansado  
que no de arrepentido.  
¡Terrible confesión, confuso espanto  
del que a tu sufrimiento debe tanto! »

Dans ce poème, la souffrance de la voix poétique est exprimée par des termes décrivant sa manifestation physique : les pleurs et les cris (« los sollozos y los gritos », « lágrimas », « suspiro », « ¡ay ! »). D'autre part, l'isolement par rapport à Dieu est souligné dès le premier vers du poème, par l'adjectif « distante », mis en valeur à la rime, et opposé à « radiante », qui qualifie Dieu, dans le cadre d'une opposition qui est le propos de ces vers. L'idée serait que tout homme, même pécheur, peut espérer la rédemption, en raison du sacrifice consenti par Dieu à travers le Christ, évoqué dans le dernier vers (« tu sufrimiento »). Dans le cadre de la

<sup>806</sup> Dans le *salmo* III, le verbe « confesar » est présent, et la voix poétique exprime l'idée d'aggravation de sa faute en l'illustrant par l'augmentation du nombre des phonèmes occlusifs vélares sourds, sur le modèle du nom « culpa » :

« Confieso que mi culpa siempre crece,  
y que es la culpa de que crezca mía. » (vv. 7-8)

Le *salmo* V, quant à lui, se termine par ces deux vers, qui contiennent la même référence à la confession :

« ¡Terrible confesión, confuso espanto  
del que a tu sufrimiento debe tanto! »

D'autre part, dans l'adresse « A doña Margarita de Espinosa, mi tía », les poèmes de ce groupe sont nommés « Esta confesión ».

progression du poème, la mention de ce terme est préparée par la description des souffrances de la voix poétique, même si elles demeurent d'une toute autre nature et d'une dimension bien moindre que celles du Christ. Ainsi, même l'isolement le plus extrême, celui de l'homme sans Dieu, ne resterait pas sans solution, puisque la prière est ici présentée comme un moyen d'y remédier. Évidemment, les implications d'une telle conception des choses ne sont pas seulement d'ordre théologique : il s'agit de donner au poème le plus d'importance possible, de justifier au mieux son existence, ce qui est fait ici par l'affirmation de son rôle, en tant que prière, dans la rédemption et l'obtention de la grâce.

Cependant, l'expression du sentiment d'étrangeté de la voix poétique par rapport à Dieu ne se trouve pas uniquement dans les *salmos* de l'*Heráclito cristiano...* : elle est aussi présente dans d'autres poèmes, et notamment dans le sonnet « Si son nuestros corsarios nuestros puertos »<sup>807</sup> :

« Si son nuestros corsarios nuestros puertos;  
si usurpa primavera belicosa  
al hibierno, estación facinorosa,  
con cielo armado y con escollos yertos;

si caudal sumergido y hombres muertos,  
la voz que gime el Ponto procelosa,  
no acuerdan la conciencia perezosa,  
más estamos difuntos que despiertos.

Tú, Señor, ligas en tu diestra mano  
tempestades sonoras, ondas frías,  
fabricando en azote el Oceano.

Por cobradores tuyos nos envías  
hoy la borrasca, ayer el luterano,  
y ejecutores son horas y días. »

Dans ce texte, en effet, la première personne du pluriel est opposée à la deuxième du singulier, qui sert à convoquer Dieu : le 'nous' n'est présent, à une seule exception près, que dans les quatrains, alors que la deuxième est réservée aux tercets. L'idée ainsi exprimée est que Dieu punit les hommes de leurs péchés, comme s'il percevait le paiement d'une dette, ce qu'indique le substantif « cobradores » (v. 12). Dans ce texte, les péchés des hommes les placent en position de grande altérité par rapport à ce que Dieu attend d'eux, ce qui a pour effet les épreuves qu'il leur impose, d'où est issue une souffrance qui les rapproche de la mort (v. 8 : « más estamos difuntos que despiertos. »). Dans ce dernier cas, comme dans ceux qui le précèdent immédiatement, l'altérité du locuteur par rapport à un des objets de son discours n'implique donc pas sa supériorité morale mais, au contraire, sa potentielle faiblesse sur ce

---

<sup>807</sup> BL 59 / R 19.

plan. La chute morale est donc possible, même pour la voix poétique donneuse de leçons, ce qui permet de montrer, d'une part, que la menace du péché est toujours présente, mais aussi, d'autre part, que la rédemption est toujours accessible, même aux pécheurs. Si l'homme peut donc être seul quand il s'éloigne de Dieu, un tel isolement n'est jamais définitif : le rachat des péchés permet d'espérer la rupture de ce type particulier de solitude, ce qui n'est pas le cas de toutes, puisque nous allons voir que, face à la mort, l'individu est véritablement seul, ce qui provoque l'expression de sa souffrance et la recherche d'autres solutions pour pallier cet isolement.

### 4.3-L'isolement de l'individu face à la mort

La mort, en tant qu'élément qui fait rompre l'homme avec son quotidien, est pour lui l'origine d'une inquiétude et, donc, la source d'une souffrance. À son tour, cette souffrance constitue pour le sujet poétique une situation inhabituelle, qui le rend étranger à la norme. En effet, dans la poésie morale québécoise, peu importe que la mort soit une fin commune à tous les êtres vivants : dans ce domaine, nous allons voir que le point de vue est centré sur le sujet poétique en tant qu'individu isolé et que l'accent est mis sur l'expression de sa douleur. À l'inverse du sujet poétique, le reste des hommes est alors présenté comme insouciant, ce qui rend nécessaires les poèmes moraux, censés ouvrir les yeux des autres hommes sur une réalité qu'autrement ils fuiraient. En effet, le rôle prétendu des poèmes moraux est alors de faire éprouver à tous la crainte de la mort, en montrant que le sujet poétique la craint lui-même, dans le but d'obtenir des allocutaires une meilleure conduite morale, inspirée de cette peur. Certes, un autre des propos de la voix poétique québécoise est de faire accepter la mort comme une réalité à laquelle on ne peut que se soumettre, car elle est dans l'ordre des choses voulu par Dieu. Mais il est également nécessaire que les hommes aient peur de la mort, afin qu'ils la voient comme une situation désagréable et souhaitent que leur âme leur survive : ainsi, on peut espérer qu'ils se préoccupent de leur salut, se soumettant donc à la morale québécoise durant leur vie.

La mort, comme élément étranger, produit de la douleur chez le sujet poétique, qui ne l'accepte pas sans mal. C'est ce qu'expriment souvent des tournures exclamatives, comme dans le sonnet « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas ! »<sup>808</sup>, dont voici le premier quatrain et le premier tercet :

« ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!  
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!

---

<sup>808</sup> BL 31 / R 49.

¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,  
 pues con callado pie todo lo igualas!  
 [...]  
 ¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!  
 ¡Que no puedo vivir mañana  
 sin la pensión de procurar mi muerte! »

Dans ces vers, l'accumulation des exclamatives dit la souffrance de la voix poétique face à sa condition humaine, ou « condición mortal ». De plus, l'adjectif « dura » complète l'expression de cette idée en qualifiant « suerte ». La condition humaine est ainsi définie comme difficile, par l'adjectivation. Le système des rimes, quant à lui, la relie explicitement à la mort, en associant « suerte » et « muerte », ce qui vient confirmer ce que les termes « condición mortal » exprimaient sur le plan lexical.

Dans le sonnet « Huye sin percibirse, lento, el día »<sup>809</sup>, c'est uniquement le lexique qui dit la souffrance issue de la perception de la mort comme élément étranger, pas les tournures exclamatives. Ainsi, les deux tercets contiennent-ils les mots « llorar », « lágrimas », « daños » et « mal », chaque fois reliés à la première personne du singulier :

« No sentí resbalar, mudos, los años;  
 hoy los lloro pasados, y los veo  
 riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,  
 pues me deben la vida mis engaños,  
 y espero el mal que paso, y no lo creo. »

L'adjectif possessif « mis », qui se rapporte à la fois à « lágrimas » et à « daños », relie la mention de la souffrance à la première personne du locuteur. De même, c'est la voix poétique qui s'exprime en son nom quand elle donne pour complément à « el mal » la relative « que paso », dont le sujet est la première personne grammaticale. Enfin, le premier accent du vers 3 porte sur « riendo », alors que le second est sur « lágrimas » : une antithèse est ainsi soulignée, qui renforce l'expression de la souffrance de la voix poétique quévédienne, à laquelle donne lieu la mention de la mort.

Le thème de la plainte nous intéresse également, car il souligne l'isolement dans lequel l'angoisse face à la mort place la voix poétique et, en même temps, il constitue une tentative pour surmonter cette souffrance. Certes, ce thème s'étend à d'autres domaines de souffrance que celle strictement liée à la mort : dans l'*Heráclito Cristiano*..., par exemple, les larmes du sujet poétique ont pour objet son propre éloignement de Dieu<sup>810</sup> ou les souffrances du Christ<sup>811</sup>, mais c'est dans ce domaine particulier, celui de l'utilisation poétique de la plainte

<sup>809</sup> BL 6 / R 57.

<sup>810</sup> *salmos* III, IV et V, BL 15, 16 et 17.

<sup>811</sup> *salmo* XXIV, BL 36.

dans le cadre de l'expression de la souffrance liée à la mort, que la voix poétique propose un entre-deux intéressant, partagé entre isolement et expression bruyante de la souffrance. C'est ainsi que, dans le sonnet « Huye sin percribirse, lento, el día »<sup>812</sup>, la voix poétique mentionne ses propres pleurs de manière presque redondante :

« No sentí resbalar, mudos, los años;  
hoy los lloro pasados, y los veo  
riendo de mis lágrimas y daños. »

Répétée par les termes « lloro » et « lágrimas », l'expression de la plainte par le son et les pleurs est très présente dans ce tercet, où la capacité à voir est également citée, mais une seule fois. Quant à la capacité à se rendre compte des choses de manière plus abstraite, elle est niée au premier vers de ce tercet : « No sentí resbalar, mudos, los años ». La souffrance du sujet poétique est donc extrême et elle est due à son incapacité première à percevoir la réalité. Cette souffrance est exprimée à travers le son, la voix, et elle a justement pour origine l'absence de bruit produit par le temps qui passe. Isolé par la souffrance due à l'angoisse face à la mort, le locuteur tente de rompre cet isolement par les sons qu'il prétend produire, qui sont eux-mêmes dus à cette douleur. La souffrance devient alors, en même temps, l'origine de l'isolement, son expression, et le moyen utilisé pour le dépasser, occupant donc le centre même du poème.

Citons également le premier quatrain des deux versions du sonnet « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios » :

« Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:  
irá la alma indignada con gemido  
debajo de las sombras y el olvido  
beberán por demás mis secos labios. »<sup>813</sup>

« Ven ya, miedo de fuertes y de sabios;  
huya el cuerpo indignado con gemido  
debajo de las sombras, y el olvido  
beberán por demás mis secos labios. »<sup>814</sup>

Dans ces deux cas, la souffrance causée par la mort et l'isolement qu'implique sa crainte ont pour effet une expression définie comme marquée par le son : le « gemido ». Comme pour les larmes du sonnet précédemment évoqué, il s'agit d'un son inarticulé, inapte, donc, par définition, à rompre efficacement cet isolement de la voix poétique. Or, dans ces vers, et dans les deux versions de la même manière, le mot désignant le son produit rime avec un terme qui dit l'isolement futur de la voix poétique : « el olvido », ce qui dit encore l'inefficacité du son à

<sup>812</sup> BL 6 / R 57.

<sup>813</sup> *salmo* XVI, BL 28 / R 44.

<sup>814</sup> variante au *salmo* XVI, variante à BL 28 / R 43.

rompre l'isolement de la voix poétique. Face à la mort, comme lorsqu'il est abandonné de Dieu ou éloigné des hommes, le sujet poétique se retrouve donc seul et tente de renouer avec l'altérité à travers la communication. Cependant, dans les cas que nous venons de voir, un tel rapprochement demeure impossible et l'individu demeure isolé de toute altérité rassurante. Le statut de cette dernière est donc complexe : à la fois recherchée, nous venons de le voir, et source de tous les maux, comme nous l'avons montré plus haut dans ce chapitre.

D'une manière plus générale, la référence à l'altérité est indispensable à l'existence de la poésie morale. Elle y est destinée, comme l'a démontré notre second chapitre, à mettre en garde contre l'étrangeté, mais elle implique aussi la mise en place de stratégies d'écriture destinées à mieux la connaître. Nous avons également vu que citer l'Autre impliquait certaines formes dans l'expression poétique, des formes qui variaient selon les modalités suivant lesquelles la voix poétique s'adressait à l'Autre. Enfin, notre constat final a été que, dans la poésie morale québécoise, l'isolement total est néfaste à l'homme : ce dernier doit trouver son salut dans une certaine forme d'altérité, dans la mesure où Dieu constitue également un Autre par rapport à l'homme. Il faut donc que l'individu veille à ne pas s'enfermer totalement sur lui-même, qu'il dépasse la dualité Autre / Soi afin de s'ouvrir à l'altérité divine. Cette nécessité nous conduit à un dernier constat : d'autres dualités sont également présentées comme à dépasser dans la poésie morale québécoise et les rapports qui les régissent semblent complexes. C'est notamment le cas de la dualité Bien / Mal, à déjouer par la juste conscience des fausses apparences, ou de la dualité entre la vie et la mort, à surmonter dans une attitude d'acceptation de la fin de la vie terrestre, mais également exploitée pour effrayer les allocutaires et obtenir d'eux une conduite morale conforme aux exigences de la voix poétique. Le propos de notre troisième et dernière partie sera donc de nous interroger sur la notion de dépassement de la dualité : nous nous demanderons dans quelle mesure elle est effective, nous verrons quelles sont ses limites et nous étudierons ce qu'implique son échec ou son succès. Nous montrerons aussi par quoi ce dépassement est conditionné, ce qui constitue des obstacles pour l'atteindre et, surtout, ce qui permet finalement de tendre vers lui jusqu'à s'en approcher au plus près.



TROISIÈME PARTIE :  
UN IDÉAL MORAL :  
LE DÉPASSEMENT DE LA DUALITÉ

Maintenant que nous avons montré, d'une part, que la poésie morale fonctionnait comme un système cohérent et, d'autre part, qu'elle prétendait s'adresser à une série d'allocutaires variée et complexe au point de conditionner l'écriture poétique, reste à savoir quel idéal moral elle vise. Ce dernier ne se définit pas simplement par une opposition manichéenne entre le Bien et le Mal. Bien sûr, ces deux concepts sont fondamentaux dans les propos de la voix poétique, mais ils sont systématiquement accompagnés d'autres propos et, bien souvent, le dépassement de la dualité qui les oppose est explicitement réclamé. Cet impératif découle de la visée morale des textes qui nous occupent : le propos de cette partie de la poésie québécoise est de réclamer une attitude particulière, qui soit autre que celle des personnages qu'elle critique le plus souvent, coupables de se soumettre sans réflexion ni effort à leur désir et aux apparences séduisantes du monde. Ils sont donc dans l'erreur morale, ils représentent un contre-modèle à observer pour pouvoir s'en détacher. De ce point de vue, ils constituent le versant mauvais de la morale québécoise, qui, au contraire, suit les enseignements bibliques et rejette l'orgueil, la convoitise et les fausses apparences. Mais, en même temps, la mise en garde contre ces apparences trompeuses, fondamentale dans la morale québécoise, implique de réclamer à l'allocutaire une capacité à aller au-delà de la dualité qui semble régir les rapports entre le Bien et le Mal. De là la nécessité absolue de ne pas opposer inconsidérément ces deux concepts, tant il est vrai que ce qui est donné pour bon par la société peut être mauvais d'un point de vue moral. On comprend alors la place centrale qu'occupe la dualité Bien / Mal dans la poésie morale québécoise : elle est le centre de sa problématique, puisqu'il faut décider de ce qui est Bien ou Mal avant de délivrer un message moral, mais elle est aussi la source de certitudes dangereuses, qui, à cause des fausses apparences, font passer pour bonnes des attitudes moralement Mauvaises. La poésie morale québécoise met donc souvent en évidence le décalage entre une conception du monde vue comme juste par la plupart mais erronée pour la voix poétique. Dans ce cadre, la conception du monde, est celle dont il faut toujours se méfier et qu'il faut généralement dépasser ; elle est très souvent associée à la notion de fausse apparence, d'erreur morale.

Cependant, il faut bien constater qu'un tel dépassement n'est pas toujours possible : la dualité vie / mort n'est jamais parfaitement résolue, et nous verrons même que les paradoxes qu'elle implique soulignent cette impasse morale. Nous montrerons aussi à quel point la dualité demeure présente, sous d'autres aspects, dans toute la poésie morale québécoise. Tel sera le propos du premier chapitre de la partie qui va suivre : montrer que le dépassement de la dualité est au centre de tous les efforts de la poésie morale québécoise, mais qu'il n'est

pas toujours atteint, donnant naissance à un perpétuel élan, rarement à un état d'accomplissement dont on pourrait se satisfaire<sup>815</sup>. C'est ainsi que nous voudrions décrire la poésie morale québécoise : comme un mouvement vers un idéal qui, par définition, ne peut être atteint durant cette vie. Notre deuxième chapitre révélera en effet que le but de ce dépassement de la dualité est de rencontrer Dieu, de parvenir à une conscience du divin qui débouche sur un comportement moral exemplaire. Mais une telle visée n'est, évidemment, pas possible à atteindre dans le monde, c'est-à-dire durant la vie terrestre de l'homme, comprise comme une période à traverser dans l'attente d'une vie éternelle meilleure, auprès de Dieu, après la mort. Ayant ainsi démontré pourquoi le dépassement de la dualité dans la poésie morale québécoise pouvait se heurter, de manière générale, à un échec, nous réfléchissons ensuite sur le paradoxe qui fait que la voix poétique met néanmoins tout en œuvre pour amorcer ce dépassement. Le chapitre 3 de cette partie nous servira à montrer l'importance de l'*enseñanza*, cette démarche intellectuelle de la voix poétique québécoise, qui incite ses allocutaires à un effort qui tend vers une meilleure attitude morale. La constatation d'une telle insistance pour appeler au dépassement de la dualité, à une meilleure attitude morale, nous conduira à étudier les cas où un tel dépassement a effectivement lieu. Le propos de notre quatrième chapitre sera de montrer que la clé du dépassement d'une conception duelle du monde est, dans la poésie morale québécoise, la condition humaine elle-même. Une telle affirmation peut sembler paradoxale, dans la mesure où un des maux principaux de l'homme, d'un point de vue moral, serait alors à la fois un remède. Mais nous montrerons, d'abord, que l'instabilité inhérente à l'homme permet de dépasser la dualité, et nous verrons que le corps lui-même peut être décrit comme ce qui conduit également à ce dépassement. Pour conclure cette partie, comme nous l'avons fait pour la toute première, nous confronterons ces analyses, fondées sur l'étude ponctuelle de passages, à un sonnet entier en particulier, afin d'illustrer mieux encore leur fonctionnement.

---

<sup>815</sup> Des poèmes comme « Cuando esperando está la sepultura » (BL 124 / R 102) ou « Dichoso tú, que alegre en tu cabaña » (BL 60 / R 21) font exception à la règle et décrivent un tel état d'accomplissement ; mais leur propos demeure le conseil à des allocutaires seconds qui, eux, n'ont pas atteint cet idéal.

CHAPITRE 1 :  
LA DUALITÉ ET SON IMPOSSIBLE  
DÉPASSEMENT

La question de l'altérité a précédemment été abordée sous l'angle d'une altérité humaine, mais aussi géographique : dans certains cas, l'altérité peut être représentée par un lieu. Dans d'autres cas encore, l'Autre est ce qui, sur l'échelle de la connaissance humaine, est le plus éloigné de ce que l'homme comprend facilement. Dans le cas le plus extrême, l'Autre est l'inconnaissable par excellence, c'est-à-dire la mort, qui est au centre de la poésie morale québécoise et que nous allons à présent aborder. Bien sûr, d'un certain point de vue, la mort accompagne aussi au plus près le quotidien de l'homme, elle est inhérente à la condition humaine. Mais ce qui nous intéresse ici est la conception de la mort à partir de laquelle la voix poétique québécoise développe son discours : la mort qui effraie, qu'on ne connaît pas, à laquelle il est difficile de s'habituer. Dans la conception québécoise de la mort, celle-ci se présente donc comme une altérité extrême, un élément totalement étranger, mais qu'il faut cependant accepter. C'est le rôle dévolu au poème dans le cadre de cette conception de la mort : le texte poétique québécois a pour objet d'aider l'allocutaire à surmonter le sentiment premier d'étrangeté face à la mort. Dans le cadre de ce processus, un mécanisme récurrent est celui qui présente la mort comme l'élément résolument opposé à la vie, dans une vision du monde, dont nous allons voir qu'elle n'est que très rarement dépassée. Nous montrerons ensuite qu'elle implique même des paradoxes dont la fonction, dans la poésie morale québécoise, est d'ancrer l'homme, de manière encore plus définitive, dans une dualité source de souffrance. Plus loin dans ce chapitre, nous étudierons d'autres indices de présence de la dualité, concluant finalement, dans un premier temps, que son dépassement apparaît comme foncièrement difficile.

### 1.1-La mort : de l'étrangeté la plus extrême à la dualité

Voyons, tout d'abord, comment est représentée la mort dans la poésie morale québécoise. Elle est définie comme l'altérité la plus lointaine, ce qui est résolument opposé à l'homme et à la vie. Cette dualité est aussi bien marquée par le simple lexique que par l'utilisation de symboles, comme la tombe, ou « monumento », dont le caractère minéral, nous le verrons, est exploité dans le sens d'une présence imposante, muette et menaçante. Quant au lexique, il convoque, comme on peut s'y attendre, l'adjectif « postrero » et les thèmes de la peur, de la souffrance, et du froid du corps mort, mais avec des particularités qu'il nous importera d'étudier.

### 1.1.1-Une étrangeté temporelle : la « dernière » limite

Il est logique de trouver dans la poésie, pour qualifier les moments liés à la mort, l'adjectif « postrero » : il constitue une variante intéressante à « último » et décrit un moment qui n'est suivi d'aucun autre comparable, ce qui correspond bien à la définition de la mort. Ce qui est plus inattendu est l'association de ce terme avec l'idée d'une étrangeté paradoxalement connue ou reconnue, jouant alors avec les frontières de la dualité.

Remarquons d'abord la récurrence de cet adjectif pour désigner le moment de la mort, notamment celle de Charles Quint, dans le sonnet « Las selvas hizo navegar, y el viento »<sup>816</sup>, instant mentionné sous le nom de « el postrer día » (v. 14). Dans le même ordre d'idées, le moment de la mort est nommé « postrero parasismo », dans le sonnet « Miedo de la virtud llamó algún día »<sup>817</sup> et dans « ¡Oh fallezcan los blancos, los postreros [...] ¡»<sup>818</sup>. Dans ces deux derniers cas, l'idée est celle de l'intensité de cet instant paroxytique, et le recours à une tournure répétée par ailleurs permet de souligner encore l'importance de ce moment, comme si le baptiser lui conférait plus de poids. Dans le sonnet « ¡Oh fallezcan los blancos, los postreros [...] ¡», les deux premiers vers contiennent l'expression « los postreros / años de Clito ». Outre le fait que cette mention constitue une occurrence de plus de l'adjectif « postrero », il est remarquable que le terme soit ici employé au pluriel : la dernière limite que constitue la mort ne se cantonne pas, dans la poésie morale quévédienne, à un instant bref, mais se déroule sur plusieurs années. La sagesse veut qu'on considère le processus de mort comme entamé dès la vie, voire dès le début de celle-ci, le moment de la mort quant à lui n'étant que la fin de ce processus déjà amorcé. Ici, il est question des dernières années de Clitus : la frontière constituée par le moment de sa mort n'est donc pas une étroite ligne à franchir rapidement mais une zone étendue que l'on tarde à traverser. Répétons-le, l'idéal moral développé par la voix poétique quévédienne implique de considérer la vie toute entière comme un chemin vers la mort, les derniers instants n'en étant qu'une partie, ce qu'exprime bien la tournure « el postrer trozo [de mi edad] », qui désigne ces instants dans le sonnet « Si no temo perder lo que poseo »<sup>819</sup>.

Citons aussi l'emploi de l'adjectif « postrero » dans le cadre d'une métaphore, celle qui représente le temps qui passe à travers l'image d'un cadran solaire dans la *silva El reloj de sol*<sup>820</sup> : à la fin de ce poème, la mort est désignée comme « número postrero » (v. 26). Dans ce

---

<sup>816</sup> BL 214.

<sup>817</sup> BL 95 / R 71, v. 6.

<sup>818</sup> BL 91 / R 66, v. 10.

<sup>819</sup> BL 5 / R 56, v. 7.

<sup>820</sup> BL 141.

dernier cas, la notion de mort comme processus entamé durant la vie n'est pas exprimée par l'adjectif « postrero », mais par la métaphore qui rapproche le temps de l'horloge. Quant à l'adjectif « postrero », il prend toute son importance grâce à sa place à la fin du dernier vers de la *silva* : ainsi, il représente, syntaxiquement et typographiquement, la notion de « dernière » limite qu'il évoque. Enfin, citons la tournure « el postrer gemido », qui désigne la mort dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>821</sup> :

« Fue motín porfiado  
en la progenie de Abraham eterna,  
contra el padre del pueblo endurecido,  
que dio por ellos el postrer gemido. » (vv. 259-262)

Dans ces vers, la désignation du dernier moment de vie se fait à travers la mention du dernier son produit. Dans le contexte de la poésie morale, le mot « gemido » revient souvent, en particulier pour désigner l'expression de la souffrance provoquée par la conscience de la condition humaine. Nous reviendrons sur ce substantif un peu plus loin<sup>822</sup>, remarquons simplement, ici, le retour de l'adjectif « postrero ».

Voyons maintenant comment la voix poétique québécoise relie l'adjectif « postrero » avec l'idée, paradoxale, de connaissance de l'événement étranger. Dans les poèmes « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas ! »<sup>823</sup> et « Ya formidable y espantoso suena »<sup>824</sup>, la mort est ce dont chacun a forcément entendu parler, justifiant l'idée de connaissance de l'événement étranger, mais elle est aussi ce qui s'annonce de soi-même. Voici le second quatrain du sonnet « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas ! », où la mort est décrite dans une attitude menaçante qui justifie sa perception comme étrangère, alors même qu'il est dit du « postrer día » que son arrivée est attendue, c'est-à-dire partiellement connue :

« Feroz, de tierra el débil muro escalas,  
en quien lozana juventud se fía;  
mas ya mi corazón del postrer día  
atiende el vuelo, sin mirar las alas. »

Bien sûr, la seule certitude est celle de la venue du « postrer día » : de la mort, on ne connaît que l'irréversible venue, rien d'autre en fait, et le paradoxe entre étrangeté et certitude n'est que partiel, car la part de certitude est bien réduite. C'est pourtant ce que souligne ici la métaphore du vol, qui compare l'arrivée du dernier jour de vie à celle d'un oiseau : cette figure a pour effet de représenter la venue de la mort comme quelque chose de rapide, mais

<sup>821</sup> BL 145 / R 111.

<sup>822</sup> Nous l'avons déjà évoqué dans le paragraphe 4.3 de la deuxième partie, et nous y reviendrons plus en détails dans le dernier chapitre de cette partie-ci.

<sup>823</sup> BL 31 / R 49.

<sup>824</sup> BL 8 / R 62.

aussi de familier (le vol d'un oiseau), en accord avec l'affirmation que la voix poétique connaît l'inévitable venue de ce temps, puisque son cœur en guette le vol. (vv. 7-8). Dans son travail sur les sonnets de Quevedo, Marie Roig Miranda propose de comprendre aussi « las alas » comme une représentation de la protection qui pourrait être apportée au poète, et dont la voix poétique considérerait ne pas avoir besoin, puisqu'elle a accepté l'idée de sa propre mort. L'auteur écrit ainsi :

« Le sens concret de *alas* s'appuie sur le substantif « el vuelo » : il s'agit alors des « ailes » du Temps allégorique qui expliquent sa rapidité et peu importe au poète qu'il soit ou non rapide ; mais les ailes peuvent être les protecteurs du poète et alors il veut dire qu'il n'a aucune ambition de faveurs et ne désire pas être protégé contre ce qui, pour lui, n'est pas un ennemi : la mort. »<sup>825</sup>

Ponctuellement, la dualité vie / mort semble donc disparaître ou, pour le moins, cesser d'être une source d'inquiétude pour le sujet poétique. La note de González de Salas, par contre, va dans un sens beaucoup plus concret, puisqu'il commente ainsi le vers 8 : « por ser inexorable el vuelo ». La mention de la mort dans le cadre de cette métaphore contribue aussi à l'opposer à la vie humaine : ici, elle est capable de voler, ce qui l'éloigne encore du quotidien des hommes. Pour nous, les deux images sont valables et la mort, grâce à cette métaphore, est à la fois représentée comme connue et, aussi, irrémédiablement marquée par l'étrangeté.

C'est également ce qui se passe, avec l'emploi du même adjectif, dans le sonnet « Ya formidable y espantoso suena », dont voici la première strophe :

« Ya formidable y espantoso suena,  
dentro del corazón, el postrer día;  
y la última hora, negra y fría,  
se acerca, de temor y de sombras llena. »

Dans ce cas, il est affirmé, d'une part, que le dernier jour est source de peur (« formidable »<sup>826</sup>, « espantoso », « temor », voire aussi « negra » et « sombras », vv. 1 et 4) et, d'autre part, qu'il se manifeste à l'intérieur même du corps humain. Il est donc, à la fois, étranger et familier, autre par rapport à l'esprit humain et présent dans le corps. Ce paradoxe est ainsi lié à la condition même de l'homme, dont l'esprit a du mal à se satisfaire des circonstances inhérentes à son statut d'être mortel. Remarquons que, dans ce sonnet, l'irrémédiable venue de la mort n'est pas simplement connue, comme dans « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas ! », en raison d'un supposé savoir évident, commun à tous : en plus de cela, la venue de la mort s'annonce par le son (« suena », v. 1). Dans d'autres poèmes, nous

<sup>825</sup> Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo...*, op. cit., p. 172.

<sup>826</sup> Encore aujourd'hui, cet adjectif a, en espagnol, les deux sens de « effrayant » et « remarquable ». Précisons que, dès sa forme latine, d'après le dictionnaire de Félix Gaffiot, l'adjectif « formidabilis » a les deux sens de « redoutable » et « formidable », voire surtout le sens de « redoutable », puisque le verbe « formido, as, are, avi, atum » signifie « redouter, craindre » et puisque le substantif féminin « formido, inis » signifie « la crainte, la peur, l'effroi, la terreur », et désigne aussi une sorte d'épouvantail.



avons souligné le silence qui caractérisait la venue de la mort, quand le propos du texte était de dénoncer l'aveuglement des hommes face à leur fin. Ici, au contraire, l'arrivée de la mort est connue, et il donc logique qu'elle soit bruyante. Précisons que la mention de l'adjectif « última » (v. 3), synonyme de « postrero », se fait dans le cadre d'une formule redondante, qui dit, d'abord, l'arrivée du dernier jour, puis, dans un second temps, l'arrivée de la dernière heure, ce qui constitue cependant une différence de durée. De plus, le nom « última » est accentué sur la première syllabe, alors que « postrer » est oxyton, et « última » est placé dans la première moitié du vers 3, « postrer », dans la seconde du vers 2. Ces quatre éléments s'ajoutent au sémantisme des deux termes pour les distinguer encore l'un de l'autre. L'effet est de dire deux fois la venue de la mort, mais avec des nuances, pour montrer qu'elle est inévitable. Remarquons que, dans tous les cas cités sauf un (« el número postrero », dans *El reloj de sol*, BL 141), l'adjectif « postrer(o) » est antéposé au nom (« el poster día », BL 214, BL 31 / R 49, BL 8 / R 62 ; « postrero parasismo », BL 95 / R 71 ; « postreros años », BL 91 / R 66 ; « postrer trozo », BL 5 / R 56 ; « postrer gemido », BL 145 / R 111). De cette façon, qui rompt avec l'ordre syntaxique le plus courant, l'attention du lecteur est attirée sur « postrero », contribuant à souligner l'importance de cet adjectif qui oppose finalement la mort, moment final, à la vie, long processus.

Dans le sonnet « Huye, sin percibirse, lento, el día »<sup>827</sup>, la mort, limite temporelle à la vie est associée à l'hiver, limite temporelle à l'année :

« La vida nueva, que en niñez ardía,  
la juventud robusta y engañada,  
en el postrer invierno sepultada,  
yace entre negra sombra y nieve fría. » (vv. 5-8)

Dans ces vers, l'opposition vie / mort est évoquée par la référence au corps mort (« sepultada », « yace ») et à l'obscurité (« negra sombra »). La mort est ici étrangère à l'état de l'homme vivant et, sans doute en raison de cette étrangeté, elle connote aussi la peur. De plus, la mort est décrite, nous y reviendrons, à travers le vocabulaire qui en dit, métaphoriquement, la froideur (« invierno », v. 7 ; « nieve fría », v. 8), en opposition avec la chaleur qui caractérise la vie au passé (« ardía », v. 5). De même que la dernière heure était « negra y fría » dans le sonnet précédent, le dernier hiver gît « entre negra sombra y nieve fría » dans ce poème. Les deux mêmes adjectifs sont employés, montrant l'importance des notions d'obscurité et de froid (nous allons aborder cette dernière dans le paragraphe suivant) et leur lien étroit dans la description de la mort.

---

<sup>827</sup> BL 6 / R 57.

Mais l'étrangeté est également, ici, celle de la frontière<sup>828</sup>, l'hiver étant la frontière entre deux années et la mort la frontière entre la vie terrestre et l'attente de la vie éternelle. Dans le corpus qui nous occupe, la mort est donc le premier pas vers l'autre vie (le dernier, ou « postrero » dans celle-ci), s'opposant à celle-ci de manière duelle. D'ailleurs, à travers l'adjectif « postrero », la mort n'est pas désignée comme début d'une existence différente, mais bien comme fin de tout ce qui a été connu jusqu'alors. La représentation issue de cette adjectivation est fondamentalement menaçante : la mort effraie et c'est son rôle normal, car une trop grande place laissée à la célébration de l'espérance du salut nuirait à l'efficacité rhétorique de ces poèmes moraux, qui reposent plus souvent sur la critique ou la mise en garde que sur la promesse d'une récompense future.

### 1.1.2- La « muerte fría »

Les références lexicales à la mort, dans les poèmes moraux quévédiens, ne se bornent évidemment pas à l'utilisation de l'adjectif « postrero » : le champ lexical du froid est utilisé pour faire référence à cette réalité, en la présentant comme étrangère à l'homme. Dans les trois sonnets déjà cités, « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas ! »<sup>829</sup>, « Huye, sin percibirse, lento, el día »<sup>830</sup> et « Ya formidable y espantoso suena »<sup>831</sup>, la mention d'une mort reliée à la « dernière » limite se double d'une description du froid qui marque ce passage. On peut ainsi lire :

« ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!  
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!  
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,  
pues con callado pie todo lo igualas ! » (vv. 1-4 du premier sonnet cité)

« La vida nueva, que en niñez ardía,  
la juventud robusta y engañada,  
en el postrer invierno sepultada,  
yace entre negra sombra y nieve fría. » (vv. 5-8 du second sonnet cité)

« Ya formidable y espantoso suena,  
dentro del corazón, el postrer día;  
y la última hora, negra y fría,  
se acerca, de temor y de sombras llena. » (vv. 1-4 du troisième sonnet cité)

Dans les premiers vers, la mort est directement qualifiée de froide (« muerte fría », v. 3). De plus, cet allocutaire particulier est mentionné après la description d'un temps

<sup>828</sup> Alfonso Rey parle de « seuil », et nous pensons que les deux notions se rejoignent. Il écrit : « *Negra sombra y Nieve fría* son metáforas de 'muerte' o, más bien, del 'umbral de la muerte'. » (Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit. p. 305).

<sup>829</sup> BL 31 / R 49.

<sup>830</sup> BL 6 / R 57.

<sup>831</sup> BL 8 / R 62.

glissant, échappant au contrôle du sujet poétique (« de entre mis manos te resbalas », « te deslizas », vv. 1-2). Dans ces vers, donc, le froid associé à la mort par la simple logique de la physiologie, qui veut qu'un corps mort devienne froid, est également connoté de manière différente par les références, qui le précèdent, au mouvement du temps. Les verbes « resbalar » et « deslizarse » convoquent l'image des reptiles, animaux souvent représentés comme insaisissables et fuyants, associés aussi au froid, en raison de la basse température de leur sang. De plus, la référence aux mouvements reptiliens évoque la peur qu'inspire généralement cette famille d'animaux. Le fait que la référence au froid accompagne ici une allusion aux reptiles contribue donc à dire non seulement l'aspect fugace du temps mais aussi la peur que sa fuite inspire et, donc, l'aspect menaçant de la mort, qui s'oppose alors logiquement à la vie du sujet poétique, qui la craint.

Dans le second sonnet, la mort n'est pas directement qualifiée de froide, mais métaphoriquement décrite comme un hiver, justifiant alors la mention du froid. Les termes « invierno » et « nieve » introduisent l'idée d'hostilité, qui complète celle du froid logiquement associé à la mort. Encore une fois, la voix poétique quévédienne ne limite pas l'utilisation d'une référence à un seul sens : la référence au froid, ici, prend à la fois le sens du froid du corps mort (grâce au participe « sepultada », v. 7) et le sens du froid hostile de l'hiver, qui s'oppose à la vie humaine, qualifiée de « nueva » au vers 5 et placée sous le signe de la chaleur par le verbe « arder » au même vers. La dualité vie / mort est donc très explicitement marquée dans ce poème.

Le dernier sonnet cité, enfin, par une hypallage, qualifie de froide, non pas la mort elle-même mais une métaphore, celle de l'heure, qui la représente. Dans ces vers, la mort est alors désignée comme « dernière heure », en accord avec la représentation déjà étudiée plus haut, et c'est cette heure qui est qualifiée de « negra y fría ». La vie, quant à elle, est mentionnée à la chute du sonnet, dont le dernier vers évoque la mort en souhaitant d'elle « mi vida acabe, y mi vivir ordene ». La mention de la froideur conduit donc, dans la chute du poème, à la représentation de la dualité vie / mort.

### 1.1.3-Le symbole de l'opposition vie / mort : « el monumento »

Dans les poèmes moraux quévédiens, une image en particulier symbolise la mort et son opposition duelle à la vie : la tombe, ou monument funéraire, le « monumento ». Commençons par remarquer que ce choix a la particularité de ne pas représenter la mort elle-même comme un personnage, comme dans les danses macabres du Moyen-Âge par exemple :

la mort n'est pas symbolisée par une forme humaine mais par un objet, ce qui l'éloigne de l'humanité, même si c'est l'homme qui construit le « monumento ». D'autre part, cet objet, la tombe, n'appartient pas, strictement, au quotidien des hommes, au contraire de ce qui se passe dans les tableaux dits « Vanités » : l'effet de ce choix est de conserver une image de la mort qui est non seulement inhumaine mais aussi extérieure au monde des objets du quotidien humain. Un tel symbole place donc la mort, d'une manière générale, en position d'élément radicalement étranger à la vie quotidienne humaine.

Au sujet de l'exploitation particulière de ce symbole dans les poèmes, citons d'abord le sonnet « ¡Fue sueño ayer ; mañana será tierra ! »<sup>832</sup>, dont voici le dernier tercet :

« Azadas son la hora y el momento  
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,  
cavan en mi vivir mi monumento. »

Dans ces vers, la référence au symbole du « monumento » permet, paradoxalement, de concrétiser l'évocation de la mort : en effet, les termes « azadas » et « cavan » forment avec « monumento » une métaphore, dans laquelle le temps serait le fossoyeur creusant la tombe du sujet poétique. Cette métaphore aboutit, à la fin du tercet, à la mention du « monumento » comme symbole de la fin du temps imparti à la vie. Ce substantif est annoncé par le mot « momento », auquel une syllabe est ajoutée pour former le nom « monumento », comme si la réalité désignée par ce dernier était le terme inévitable de tout moment passé. Le possessif « mi monumento » est aussi à souligner, dans la mesure où il associe le symbole de la mort à la première personne grammaticale, alors que les mentions du temps (« la hora » ; « el momento ») sont déterminées par des articles définis. De même que le symbole de la mort, les mentions des souffrances, physiques aussi bien que morales (« mi pena » ; « mi cuidado »), sont caractérisées par la référence, grâce au possessif, à la première personne du singulier. L'effet d'une telle organisation est de montrer que le passage du temps est subi par tout le monde et est donc à accepter, mais tout en décrivant la conséquence de ce passage, la mort, comme une source de souffrance individuelle. La reconnaissance de ce type de souffrance nous semble avoir pour raison d'être, d'une part, un intérêt poétique pour l'expression d'une telle douleur, mais ce n'est pas tout : dans le cadre de l'héritage stoïcien, l'idée serait de ne pas nier la douleur mais de la reconnaître, pour pouvoir la supporter, en accord avec la valeur de constance, qui implique la prise en compte de la réalité de la souffrance, comme élément non préférable, avant la mise en place de la résistance à cet élément.

---

<sup>832</sup> BL 3 / R 27.

Dans les vers précédemment cités, la mention du « monumento » comme symbole obéit à la logique d'une référence un peu convenue, qui veut que la tombe soit un des lieux, par excellence, capable de représenter la mort. Mais, dans d'autres cas, ce symbole est accompagné d'une référence à la notion de dette, qui rend le processus symbolique plus complexe. C'est ce qui se passe dans les deux versions du sonnet « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios »<sup>833</sup>, qui s'adresse à la mort et dont voici le dernier tercet :

« Con el aire primero este suspiro  
empecé, y hoy le acaban mis enojos,  
porque me deba todo al monumento. » (version principale)

« ¿Por qué emperezas el venir rogada,  
a que me cobre deuda el monumento,  
pues es la humana vida larga, y nada? » (version variante)

Remarquons, tout d'abord, que, si le premier vers du sonnet s'adresse à la mort à la deuxième personne, les tercets évoquent le « monumento », qui la symbolise, sans s'adresser à lui. La version variante utilise même la deuxième personne pour désigner la mort. L'effet est l'accomplissement, en mots, de ce qui souhaite la voix poétique : la présence de la mort. Quant au symbole constitué par le « monumento », il est ici relié à la notion de dette, ce que montrent le verbe « deber » et l'expression « cobrar deuda », car la mort est un dû de l'homme à l'ordre des choses, dont il devrait s'acquitter tôt ou tard. De ce point de vue, l'utilisation du symbole du « monumento » est particulièrement efficace : un peu à la manière d'un *escarmiento*, la tombe est l'image poétique qui revient pour rappeler une réalité. Sur le plan de la fiction poétique, le choix de ce symbole, qui correspond à un objet matériellement imposant, est en accord avec cette idée de rappel permanent de ce qu'est la condition humaine. À titre d'exemple, le symbole du sablier pour rappeler la brièveté de la vie, comme dans de nombreuses « Vanités » picturales, n'a pas cette dimension d'élément de rappel imposant qu'a la tombe.

Cependant, le « monumento », malgré ses dimensions matérielles importantes, est parfois représenté comme ce que le sujet poétique ne voit pas, en raison d'un coupable aveuglement, mais aussi, ce qui est plus étonnant, comme si cette invisibilité devait finalement être aussi dans l'ordre des choses. Commençons par étudier le cas du « monumento » que le sujet poétique ne voit pas en raison d'une forme d'erreur de jugement :

---

<sup>833</sup> BL 28 / R 43 et 44.

c'est ce qu'expriment les deux derniers tercets du sonnet « Vivir es caminar breve jornada »<sup>834</sup>, où la vie humaine est ainsi décrite :

« Llevada de engañoso pensamiento  
y de esperanza burladora y ciega,  
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,  
y, sin moverse, vuela con el viento,  
y antes que piense en acercarse, llega. »

Dans ces vers, le verbe « tropezar » attire l'attention car il redonne sa dimension matérielle à l'objet symbolique constitué par le « monumento » : ce dernier y est, à la fois, représentation de la mort et obstacle concret sur lequel butte la vie. Or, la comparaison contenue dans le second tercet apporte une information importante concernant cet arrêt brutal : il est dû au manque d'attention du sujet poétique, ce qu'exprime l'adjectif « divertido ». D'après ce poème, ni le « monumento » ni la mort, qu'il symbolise, ne sont donc censés, en eux-mêmes, surprendre les hommes. Si ces derniers se laissent néanmoins ainsi surprendre, ils sont à blâmer pour leur aveuglement.

Telle n'est pas, cependant, la représentation contenue dans le sonnet « Falleció César fortunado y fuerte »<sup>835</sup>, dont le premier quatrain dit ainsi la disparition totale du grand personnage :

« Falleció César fortunado y fuerte;  
ignorán la piedad y el escarmiento  
señas de su glorioso monumento;  
porque también para el sepulcro hay muerte. »

Dans ces vers, où nous comprenons « la piedad y el escarmiento » comme le sujet du verbe « ignorar », dont le complément est « señas de su glorioso monumento », l'idée exprimée est celle de l'invisibilité du « monumento » comme étant dans l'ordre des choses et donc à accepter. Dans ce cas, le « monumento » ne symboliserait plus la mort en elle-même mais le souvenir restant de la personne après cette fin : de ce point de vue, il est logique d'affirmer la mort du « sepulcro ». C'est l'idée que développe le second quatrain, confirmant notre hypothèse d'un « monumento » symbole du souvenir disparaissant peu à peu et non plus de la mort elle-même :

« Muere la vida, y de la misma suerte  
muere el entierro rico y opulento;  
la hora con oculto movimiento,  
aun calla el grito que la fama vierte. »

---

<sup>834</sup> BL 11 / R 91.

<sup>835</sup> BL 10 / R 84.

Ce sont alors les souvenirs laissés par l'enterrement, d'une part et par la renommée, d'autre part, qui disparaissent de même qu'est ignoré ici le « monumento ». L'idée de vanité des choses matérielles apparaît ici : l'adjectif « opulento » rime avec le nom « monumento », du quatrain précédent, associant sa disparition à sa grande valeur matérielle, qui n'est donc qu'apparence. Un même référent symbolique peut ainsi, selon les poèmes, représenter des réalités légèrement différentes les unes des autres, mais en donnant lieu à des conclusions qui vont toujours dans le sens d'une même édification morale. En tant que symbole, le « monumento » donne donc lieu à des mises en œuvre très différentes sur le plan poétique, qui vont de la représentation la plus simple à l'image d'une cause de surprise pour les inconscients, en passant par l'expression de l'idée de l'effacement de toute chose créée. Dans tous ces cas, donc, comme dans ceux précédemment cités, la mort est un élément étranger pour le sujet poétique et la dualité qui les oppose semble difficile à dépasser.

## 1.2-Mort, paradoxes et dualité

La représentation de la mort, d'une manière plus générale, donne aussi lieu à des représentations exploitées pour leur dimension paradoxale. D'abord, la dualité vie / mort est niée par l'affirmation d'une proximité paradoxale entre ces deux réalités antithétiques. Mais vie et mort sont aussi liées à un paradoxe qui va plus loin que la simple proximité : celui de l'omniprésence de l'une dans l'autre. Une telle réalité, nous le verrons, est parfois présentée par la voix poétique comme condamnant même l'homme à commettre des actes en sa propre défaveur, se dirigeant ainsi de lui-même vers sa fin.

### 1.2.1-La proximité entre la vie et la mort

Une des notions paradoxales les plus exploitées par la voix poétique québécoise est celle de la proximité entre la vie et la mort, qui fait représenter les deux états comme étroitement liés, permettant ainsi d'exprimer l'idée que la mort se prépare dès la vie. Dans la fin du sonnet « '¡Ah de la vida !'... ¿Nadie me responde ? »<sup>836</sup>, il est par exemple remarquable que la voix poétique se représente comme étant à l'origine même de ce qui n'est pas une proximité établie une fois pour toutes, mais un rapprochement, réalisé progressivement au cours de la vie, entre la vie et la mort. Voici le dernier tercet du sonnet en question :

« En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
 presentes sucesiones de difunto. »

---

<sup>836</sup> BL 2 / R 26.

Outre le rapprochement imagé particulièrement expressif entre les linges du petit enfant et ceux du linceul, nous voudrions insister sur l'attitude active du sujet poétique dans ce rapprochement. Le verbe « juntar », mis en relief par sa place à la rime, est à la première personne du singulier, représentant un sujet poétique acteur de cette proximité établie entre la vie et la mort. On se retrouve alors face à un double paradoxe : non seulement la vie et la mort, états que tout oppose, sont ici rapprochés, mais, de plus, c'est le sujet poétique qui est à l'origine d'un tel rapprochement, œuvrant ainsi pour sa mort. D'autre part, cette association est soulignée par le groupe nominal contenu dans le dernier vers de la strophe : « presentes sucesiones de difunto ». Ces termes relient la vie présente du sujet poétique, explicitement mentionnée, aux notions de mort et de temps qui passe, évoquées par le nom « sucesiones » et son complément « de difunto ». Ce groupe nominal est attribut du sujet « yo », sous-entendu dans la désinence du verbe « he quedado », qui représente lui-même le sujet poétique comme résultat présent d'une action passée. L'impression qui se dégage de ce vers est que le présent du sujet poétique est le résultat du travail de la mort, qui l'occupe tout entier.

Dans le sonnet « Vivir es caminar breve jornada »<sup>837</sup>, la définition donnée de la vie au premier vers est ainsi complétée par le second : « y muerta viva es, Lico, nuestra vida ». Encore une fois, le paradoxe est double : il se trouve, d'une part, dans l'alliance du substantif « muerta » avec l'adjectif « viva » et, d'autre part, dans la définition de la vie comme un type particulier de mort. À propos de ce dernier point, remarquons que c'est le verbe « ser » qui associe « muerta viva » à « nuestra vida » : l'identité des deux états est donc à comprendre comme essentielle, comme les définissant. D'autre part, le possessif « nuestra » va dans le sens de la généralisation amorcée par l'infinitif « vivir » du premier vers. Enfin, soulignons le fait que deux des trois accents principaux de cet hendécasyllabe héroïque tombent sur les deux mots « muerta » et « vida », l'autre accent principal tombant sur « Lico » : l'effet est de rapprocher, par le rythme, les deux mots de sens opposé que le poème présente comme synonymes.

Dans le *romance* dédié au Temps<sup>838</sup>, les deux états de vie et de mort sont également mis sur le même plan, de façon explicite, à deux reprises :

« tú, que, con los mismos pasos  
que cielos y estrellas mueves, en la casa de la Vida  
pisas umbral de la Muerte. » (vv. 5-8)

« tú, que das muerte y das vida  
a la Vida y a la Muerte » (vv. 23-24)

<sup>837</sup> BL 11 / R 91.

<sup>838</sup> BL 422.



Dans les deux groupes de vers cités, le lien entre la vie et la mort est, d'abord, annoncé par la forme similaire, marquée par la majuscule initiale, des deux substantifs les désignant. D'autre part, dans les premiers vers cités, l'expression « con los mismos pasos » relie explicitement les deux états. De plus, le lexique renvoyant à l'espace domestique rapproche encore ces deux réalités, puisque « Vida » et « Muerte » sont, respectivement, complément du nom « casa » et complément du nom « umbral ». Enfin, le sens de ces trois vers associe, évidemment, la vie et la mort, en introduisant la notion de la mort comme seuil de la maison de la vie. Remarquons que ce rapprochement se fait sous le signe du paradoxe, puisque les deux constructions des compléments du nom soulignent l'opposition lexicale entre vie et mort. Cependant, le paradoxe nous semble plus évident dans le deuxième groupe de vers cités, où il est souligné par le chiasme entre « das muerte y das vida » et « a la Vida y a la Muerte ». Dans ce dernier cas, il est aussi remarquable que l'entité représentant le Temps soit décrite comme capable de dominer, à la fois, l'entité qui représenterait la Vie et celle qui figurerait la Mort. Dans ce cas, la dualité vie / mort disparaît, pour laisser place à l'idée que les deux sont en fait très proches. La conclusion à tirer de ce rapprochement est que, comme nous l'avons dit plus haut, la mort en elle-même ne serait pas plus à craindre que la vie : ce que l'homme peut déplorer, c'est sa propre incapacité à mettre à profit le temps qui passe, de toutes façons ; par contre, il n'est pas question, pour la voix poétique qu'évêdienne, de déplorer l'existence de la mort, car elle est dans l'ordre des choses. Quant à l'incapacité de l'homme à agir de manière rationnelle, conformément à la réalité du temps qui passe, elle est, selon la voix poétique liée à la condition humaine, dont nous allons voir qu'elle est fondamentalement marquée par un retour de la dualité, par une contradiction essentielle que la mort ne fait que souligner.

### 1.2.2-La « condición mortal »<sup>839</sup> comme condition paradoxale

Nous venons de parler de la proximité entre la vie et la mort. Dans certains poèmes, même, il est question d'une présence, voire d'une omniprésence de la mort dans la vie. Ce qui n'est plus un rapprochement mais une inclusion est parfois même décrit comme contraire à la normalité du monde, à l'ordre des choses, alors que la proximité entre la vie et la mort appartient à cet ordre. Dans les cas que nous allons voir, la voix poétique représente une incursion de la mort hors de son domaine, d'une manière qui se révèle être hostile à la vie et souligne la dualité entre les deux états. Pourtant, précisons dès maintenant que, si ce type d'incursion est représenté comme anormal, elle demeure un élément que l'être humain est

---

<sup>839</sup> BL 31 / R 49, v. 9.

censé accepter, car sa condition, pour des raisons que nous allons tenter de comprendre, est foncièrement duelle. Le dernier tercet du sonnet « ¡Fue sueño ayer ; mañana será tierra ! »<sup>840</sup> décrit ainsi le processus de destruction de la vie par le temps :

« Azadas son las horas y el momento  
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,  
cavan en mi vivir mi monumento. »

Outre la dimension matérielle convoquée par le lexique « azadas » et « cavar », la préposition « en » exprime le mouvement de destruction, par l'intérieur, de la vie par le passage du temps. De plus, la locution « a jornal de » souligne un paradoxe : c'est le sujet poétique lui-même qui paie le prix de l'effort qui, en même temps, le détruit. L'image, celle d'un fossoyeur creusant une tombe, convoque aussi une autre image, qui pourrait rappeler par exemple un vers rongé par un fruit de l'intérieur, dans la mesure où la voix poétique insiste sur le fait que l'acte de creuser se fait « en mi vivir ». Il ne s'agit donc pas d'une destruction d'origine externe à la vie mais d'une incursion de la mort à l'intérieur de celle-ci. Quant à la question de savoir si cette destruction est, ou non, dans l'ordre des choses, il apparaît que ce tercet exprime un étonnement tel, face à la destruction en question, qu'elle en devient anormale. En effet, la métaphore qui associe les heures à des houes constitue déjà une alliance de mots assez surprenante. Cependant, on pourrait aussi en penser qu'elle se place dans la lignée de la série de métaphores variées, désignant le temps qui passe dans l'ensemble du corpus qui nous occupe, et qu'elle n'est donc pas si remarquable. Penchons-nous donc plutôt sur la seconde partie de cette métaphore, qui associe l'instant (« el momento ») à des houes. Dans ce cas, il nous semble beaucoup plus juste de parler de surprise et d'alliance de mots paradoxale, puisque, en plus du sens des mots en question, leur nombre et leur genre est en contradiction avec leur rapprochement. En effet, sont identifiés, par le verbe « ser », un nom féminin pluriel (« azadas ») et un nom masculin singulier (« el momento »). C'est de ce point de vue, d'abord, que le paradoxe qui clot le tercet est, d'avance, annoncé comme extrême et, donc, décrivant une situation qui échappe à l'ordre naturel des choses. Ensuite, dans l'expression du paradoxe lui-même, on relève une utilisation particulière de deux phonèmes, qui s'opposent, et qui structurent ainsi le dernier vers. Le phonème fricatif bilabial est utilisé trois fois, en début de vers, alors que le phonème nasal bilabial occupe plutôt la fin du vers, où il est également employé à trois reprises : « cavan en mi vivir mi monumento ». Cette organisation met en place une opposition entre la première et la deuxième partie du vers, ce qui souligne le paradoxe exprimé par le lexique et irait donc dans le sens de l'expression d'un paradoxe

---

<sup>840</sup> BL 3 / R 27.

difficile, voire impossible à dépasser. Toutefois, la première mention du possessif « mi » dans ce vers (« mi vivir ») rompt avec la figure, que nous venons d'analyser, d'opposition de certains phonèmes consonantiques : elle place une nasal entre deux fricatives. L'idée ainsi exprimée serait alors que le paradoxe décrit n'est pas si insurmontable qu'il paraît. En effet, cette rupture du paradoxe intervient à travers un adjectif possessif de la première personne, ce qui renvoie à l'idée que le paradoxe en question est à dépasser par la conscience du fait qu'il est inhérent à la condition humaine. L'ordre des choses semble rompu, mais l'ordre réellement mis à mal n'est finalement que celui qui correspond à la préservation de la vie du sujet, ce que souligne le possessif dans l'expression « mi vivir ». Or, en accord avec l'ensemble de la poésie morale quévédienne, il est normal que la vie terrestre ne dure pas. Ainsi, il correspondrait à la nature humaine de considérer comme un paradoxe insurmontable la présence de la mort dans la vie, mais la voix poétique exprimerait aussi la nécessité d'avoir conscience du caractère subjectif d'une telle conception des choses : cette présence de la mort dans la vie n'étant finalement qu'une suite logique de la proximité entre la vie et la mort. On le comprend, dans la poésie morale quévédienne, la dualité vie / mort est sans cesse remise en question, tantôt affirmée, tantôt dépassée, et donne ainsi lieu à une stratégie d'écriture particulière, marquée par la figure du paradoxe, qui lui aussi associe deux éléments en même temps qu'il souligne leur caractère opposé.

Dans le sonnet « Miré los muros de la patria mía »<sup>841</sup>, la voix poétique exprime, par l'accumulation d'exemples dans les douze premiers vers, l'omniprésence de la mort dans la vie. Comme dans l'exemple précédemment cité, cette présence est placée sous le signe du paradoxe, qui oppose ici passé et présent :

« Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,  
de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía  
los arroyos del yelo desatados,  
y del monte quejosos los ganados,  
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa ; vi que, amancillada,

<sup>841</sup> BL 29 / R 68. Nous rappelons les références des textes suivants, qui sont pour nous les plus remarquables parmi tous ceux écrits au sujet de ce *salmo* : *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, préface par Nadine Ly, édition établie sous la direction de Nadine Ly, avec la collaboration de Yves Aguila, Claude Allaigre, Patrice Bonhomme, Jean Canavaggio, Anne-Marie Capdeboscq, Marie Chevallier, Robert Jammes, Evelyne Martin-Hernandez, Robert Marrast, Robert Pageard, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 1157 ; Tyler Fisher, « Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo », in *La Perinola*, Rev. cit., n° 11, 2007, p. 74, note 2 ; Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit., pp. 307-308 et « Vida retirada... », art. cit., pp. 202 et 203 ; María José Tobar Quintanar « *Miré los muros de la patria mía* y la reescritura en Quevedo », in *La Perinola*, Rev. cit., n° 6, 2002, pp. 239-261.

de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.  
Y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte. »

Un peu à la manière de ce qui se passe dans le sonnet précédemment évoqué, la présence de la mort dans la vie est représentée comme insupportable pour la voix poétique, puisque le sonnet se clôt sur l'évocation de cette mort, sur un ton pessimiste. Les paradoxes à l'oeuvre dans ces vers opposent, en général, passé et présent, à travers des éléments qui mentionnent les deux temporalités :

« si un tiempo fuertes, ya desmoronados »

« de anciana habitación era despojos »

« mi báculo, más corvo y menos fuerte »

Ainsi, ce sont plusieurs éléments prétendument familiers à la voix poétique qui sont énumérés, dans le but d'exprimer leur statut d'objet rappelant la mort : les murs de sa ville, la campagne, les ruisseaux, les troupeaux, sa maison, son bâton, son épée. Des objets appartenant au quotidien humain deviendraient donc des symboles de la mort, constituant un ordre des choses qui provoquerait la tristesse de la voix poétique. Cependant, il faut bien constater que, si la tonalité de ce sonnet est rendue sombre par les références lexicales à la destruction, on ne peut pas parler de plainte de la voix poétique. Comme pour l'exemple précédent, la mort se retrouve à l'intérieur même de la vie. Cependant, si une telle réalité est décrite comme étonnante, elle n'est finalement pas contraire à l'ordre des choses tel que le sonnet le représente. En effet, remarquons que le phonème initial du mot « muerte », terme mis en relief par sa place à la chute du sonnet, est déjà présent, à trois reprises, dans le tout premier vers du poème : « Miré los muros de la patria mía ». L'effet d'une telle organisation pourrait être l'annonce, dès le début du sonnet, de la présence de la mort, alors à considérer comme normale et, donc, à accepter. En outre, indépendamment de cet aspect lié au phonème nasal bilabial, le mot « recuerdo » va dans le sens de cette idée d'une omniprésence de la mort à accepter. En effet, ce terme implique que toutes les références à la destruction sont en fait moins à considérer comme des conséquences de l'action du temps que comme des rappels d'un moment particulier à venir. Ainsi, le mot « recuerdo », paradoxalement, implique ici une projection de l'allocutaire dans son futur : la mort, présente partout à ses yeux. Quant à l'apitoiement sur des événements passés, il est interdit, leur valeur se limitant aux leçons qu'ils permettent de tirer quant au futur. Remarquons que, si le paradoxe entre la vie et la

mort n'est insurmontable qu'en apparence, il est mis de côté à travers un procédé lui-même paradoxal : celui qui consiste à utiliser le terme « recuerdo » pour évoquer une projection dans le futur (celui de la mort à venir). Encore une fois, la figure du paradoxe marque la dualité vie / mort, au point de rapprocher finalement ces deux états de l'homme.

Mais un autre paradoxe est encore à l'œuvre dans la poésie morale quévédienne : celui qui fait que le sujet poétique agit parfois en sa propre défaveur, du fait de sa condition humaine. Dans le second quatrain du poème, cité plus haut, « ¡Fue sueño ayer ; mañana será tierra ! »<sup>842</sup>, la voix poétique dit le danger que représentent ses velléités d'ambition terrestre :

« Breve combate de importuna guerra,  
en mi defensa, soy peligro sumo;  
 y mientras con mis armas me consumo,  
 menos me hospeda el cuerpo, que me entierra. »

Ces vers décrivent l'attitude paradoxale à laquelle condamne toute tentative humaine de lutter contre la condition mortelle, condition qui implique d'ailleurs peut-être elle-même cette tentative de lutte. Sont ainsi opposés, par le sens, « mi defensa » et « peligro sumo », alors que ces deux groupes nominaux sont reliés par « soy ». De plus, dans les deux cas, le substantif est accompagné d'un adjectif, mais c'est un adjectif possessif qui fonctionne avec « defensa » alors que « sumo » qualifie « peligro » : le terme désignant ce qui pourrait sauver le sujet poétique de la mort n'est donc pas qualifié, alors que le mot qui dit sa mise en danger est renforcé par le sens d'un adjectif qualificatif. Le chiasme de ce vers 6, de plus, renforce visuellement et auditivement l'idée de paradoxe qu'exprime le lexique : l'ordre adjectif-nom de « mi defensa » est inversé dans « peligro sumo » et la première expression s'ouvre sur un phonème nasal bilabial qui clôt la seconde. Au vers suivant, le lexique de la bataille, présent aux vers précédents grâce à « combate », « guerra » et « peligro », apparaît encore, dans « mis armas », dont le lien avec un adjectif possessif rappelle « mi defensa ». Dans ce vers, c'est le paradoxe d'un retournement de ses armes contre soi qui est exprimé, en écho au passage du livre de Job « militia est vita hominis super terram »<sup>843</sup>, mais il est remarquable que le verbe qui dit l'action funeste des armes n'appartienne pas au lexique de la bataille. En effet, « me consumo » désigne une destruction par le feu, pas par la violence directe des armes : l'idée est peut-être de multiplier les références à des éléments susceptibles de détruire le sujet poétique, dans le but de représenter sa faiblesse. Le dernier paradoxe exprimé par ce quatrain est celui d'un corps sépulture et non pas demeure, même temporaire, du sujet poétique. Surtout, la voix poétique se décrit elle-même comme à l'origine de sa propre destruction, ce que soulignent les

<sup>842</sup> BL 3 / R 27.

<sup>843</sup> « N'est-ce pas un service militaire que fait l'homme sur terre ... ? » (Job, VII, 1).

verbes « soy » et « me consumo », tous deux à la première personne du singulier<sup>844</sup>. La dualité vie / mort, alliée à la condition mortelle de l'homme, donne alors naissance à une bataille dont ce dernier est le lieu malheureux, poussé à agir de telle sorte qu'il ne fait que rendre sa vie encore plus fragile et plus vaine.

Cette idée est d'ailleurs reprise de manière particulièrement synthétique dans le *salmo* XIX<sup>845</sup>, dans le premier tercet :

« ¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!  
¡Que no puedo querer vivir mañana  
sin la pensión de procurar mi muerte! »

Le lien entre condition mortelle et actions paradoxales de l'homme est ici particulièrement explicite. En effet, le sujet logique de l'infinitif « procurar » est la voix poétique, et il existe donc un paradoxe entre ce verbe et le possessif de première personne qui détermine « muerte ». La poésie morale quévédienne représente la condition humaine, celle d'être mortel, comme ce qui conduit à se révolter à tort contre une dualité naturelle, et à agir pour son malheur. Cette représentation, encore une fois, justifie l'existence des poèmes moraux, dont le but est d'éloigner le lecteur de cette réaction première de rébellion contre la mort, en lui proposant de l'accepter.

### 1.3-La présence de la dualité

Pour terminer, il est logique de chercher à savoir quels autres concepts duels sont évoqués dans la poésie morale quévédienne et quelle est leur importance. Il faudra ensuite comprendre comment la lutte contre de telles dualités est représentée et notamment en quoi elle est source de souffrance quand ce n'est pas le sujet qui la mène à bien. Le propos de notre deuxième partie a été l'étude de la dualité Autre / Soi, c'est pourquoi nous ne revenons pas plus longuement sur cette question ici : simplement, rappelons que cette opposition est importante, en nombre d'occurrences et par son sens, dans la poésie morale quévédienne. Quant à la dualité Bien / Mal, elle est un point de départ pour la pensée, et nous allons donc voir à quel point elle est présente dans la poésie morale quévédienne, même si l'influence sur Quevedo de la pensée des stoïciens nous invite à en prévoir le dépassement.

Dans le *romance* au Temps<sup>846</sup>, la voix poétique s'adresse ainsi à cette dernière entité :

« da fin a mis desventuras,

<sup>844</sup> Certes, deux verbes sont à la troisième personne du singulier (« me hospeda » et « me entierra »), mais il nous semble que l'action qu'ils expriment est à comprendre comme une conséquence de l'action de la voix poétique, exprimée par les verbes à la première personne.

<sup>845</sup> BL 31 / R 49.

<sup>846</sup> BL 422.

pues a presumir se atreven  
que a tus días y a tus años  
pueden ser inobedientes.

Serán ceniza en tus manos,  
cuando en ellas los aprietes,  
los montes, y la soberbia  
que los corona las sienes.

¿Y será bien que un cuidado,  
tan porfiado cuan fuerte,  
se ría de tus hazañas  
y vitorioso se quede? » (vv 33-44)

La raison pour souhaiter la fin des « desventuras » de la voix poétique est explicitée après la conjonction « pues » : il s'agit de mettre fin à ce qui refuse de se soumettre au Temps. De même, les montagnes sont associées à leur destruction future par le vers « Serán ceniza en tus manos » (et elles représentent doublement l'orgueil : en elles-mêmes et parce que la « soberbia », telle de la neige à leur sommet ou des cheveux blancs aux tempes d'une personne, les couronne). Par contre, dans l'interrogation finale de ce passage, la présence de l'adverbe « bien » n'est accompagnée d'aucun développement sur ce qui est entendu par « bien ». La « bonne » morale est définie en contre-point, par le contre-exemple, ce qui suppose une vision duelle des choses, certaines étant foncièrement bonnes, d'autres, parfaitement mauvaises. En accord avec cette représentation du monde, la fin du *romance* contient cette double requête :

« Tiempo venerable y cano,  
pues tu edad no lo consiente,  
déjate de niñerías  
y a grandes hechos atiende. » (vv. 81-84)

L'image des cheveux blancs est ici reprise, comme au vers 40, dans le cadre d'une opposition : les tempes des montagnes n'étaient couronnées que d'orgueil, au contraire, l'adjectif « cano » associe les cheveux blancs du Temps au fait qu'il est vénérable. Dans cette dernière strophe, l'adjectif « grandes » contribue à cette description d'un monde duel : il implique la représentation de certains faits comme grands en eux-mêmes.

Dans le sonnet « En el mundo naciste, no a enmendarle »<sup>847</sup>, une opposition nette apparaît aussi entre le Bien et le Mal :

« En el mundo naciste, no a enmendarle,  
sino a vivirle, Clito, y a padecerle;  
puedes, siendo prudente, conocerle;  
podrás, si fueres bueno, despreciarle.

Tú debes, como huésped, habitarle,  
y para el otro mundo disponerle;

<sup>847</sup> BL 70 / R 33.

enemigo de l'alma, has de temerle,  
y, patria de tu cuerpo, tolerarle.

Vives mal presumidas y ambiciosas  
horas, inútil número del suelo,  
atento a sus quimeras engañosas;

pues, ocupado en un mordaz desvelo,  
a ti no quieres enmendarte, y osas  
enmendar en el mundo tierra y cielo. »

À la fin du premier quatrain, Clitus est décrit comme « bueno », dans le cadre d'une pure hypothèse, exprimée par « si » et par le subjonctif « fueres ». Dans le premier tercet, son état réel est associé à l'adverbe « mal », par l'intermédiaire de l'indicatif « vives ». Dans ces deux cas, le Bien et le Mal sont des notions que la voix poétique n'explicite guère, comme si la compréhension de ces références était évidente.

Dans le *salmo* VI<sup>848</sup>, où le sujet poétique regrette son éloignement de Dieu, cette même dualité apparaît, le Mal étant associé au locuteur et le Bien au monde divin. Le premier vers relie ainsi le Mal au sujet poétique, par l'intermédiaire du pronom possessif : « ¡ Que llegue a tanto ya la maldad mía! ». Les deux parties du pronom possessif relient le nom « maldad » à la première personne d'une façon particulièrement étroite en encadrant ce substantif. De plus, la répétition du phonème consonantique nasal bilabial souligne ce lien, puisqu'il est présent à la fois dans le nom « maldad » et dans le possessif « mía ». À l'inverse de la première personne, Dieu est caractérisé comme particulièrement bon et clément dans les vers qui suivent :

« Como que, porque sé por experiencia  
de la mucha clemencia  
que en tu pecho se encierra,  
que ayudas a cualquier necesitado [...] » (vv. 6-9)

La proposition relative « que en tu pecho se encierra », complément du groupe nominal « la mucha clemencia » renvoie à Dieu, qui est aussi le sujet du verbe « ayudar ». Ces derniers vers associent donc Dieu au Bien, à la clémence et à l'aide apportée, soulignant donc l'opposition avec l'attitude du sujet poétique, d'autant plus scandaleuse que Dieu est représenté comme particulièrement bon. La dualité Bien / Mal est donc très présente ici, et elle rejoint la dualité humain / divin.

Dans d'autres sonnets encore, des références très simples au Bien ou au Mal apparaissent, notamment dans les vers suivants, qui sont les chutes de certains poèmes, que nous citons en entier un peu plus bas :

---

<sup>848</sup> BL 18.



« [la Muerte] Llegue rogada, pues mi bien previene »<sup>849</sup>

« [ya que desengañar implica ser criticado] Por esto a la maldad y al malo dejo »<sup>850</sup>

« ¿Por qué han de ser los malos, ciudadanos ? »<sup>851</sup>

Dans tous ces cas, il est fait référence à des choses qui seraient par nature bonnes ou mauvaises : selon chacun de ces trois cas, ce qui est bon pour la voix poétique, puis la méchanceté et le méchant, puis les méchants qui demeurent citoyens alors que les bons sont bannis. De plus, ces références appartiennent toutes au premier vers des tercets des sonnets cités, ce qui les met en valeur dans le cadre de la construction du poème :

« Ya formidable y espantoso suena,  
dentro del corazón, el postrer día;  
y la última hora, negra y fría,  
se acerca, de temor y de sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena  
la muerte, en traje de dolor, envía,  
señas da su desdén de cortesía:  
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado  
a la que a rescatar, piadosa, viene  
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;  
hálleme agradecido, no asustado;  
mi vida acabe, y mi vivir ordene. »

Dans ce sonnet, le Bien est identifié à ce qui est agréable et à la sérénité (v. 5), à la caresse (v. 8), il est univoque et sa mention n'implique pas de faire appel à une définition plus précise de ce concept. Dans le sonnet suivant, le Mal est abordé selon une optique similaire : la « maldad » et le « malo » du dernier tercet sont déjà évoqués par les « maldades », le « perjurio » et l'« error » du deuxième quatrain, ainsi que par les « enemigos » du premier tercet :

« Raer tiernas orejas con verdades  
mordaces, ¡ oh Licino!, no es seguro:  
si desengañas, vivirás obscuro,  
y escándalo serás de las ciudades.

No las hagas, ni enojos, las maldades,  
ni mormures la dicha del perjurio:  
que si gobierna y duerme Palinuro,  
su error castigarán las tempestades.

El que, piadoso, desengaña amigos  
tiene mayor peligro en su consejo  
que en su venganza el que agravio enemigos.

<sup>849</sup> BL 8 / R 62, v. 12.

<sup>850</sup> BL 94 / R 70, v. 12.

<sup>851</sup> BL 95 / R 71, v. 12, à propos de l'ostracisme des bons citoyens dans l'Antiquité.

Por estos a la maldad y al malo deajo.  
Vivamos, sin ser cómplices, testigos;  
advierta al mundo nuevo el mundo viejo. »

Il s'agit donc d'une notion simple, qui ne présente qu'une facette, facilement compréhensible. D'une manière encore plus remarquable, « los malos » du dernier sonnet cité sont simplement identifiés, par exemple, aux « pérfidos tiranos » du milieu du premier tercet :

« Miedo de la virtud llamó algún día  
en Atenas virtud al ostracismo,  
y en Sicilia arrojaba el petalismo<sup>852</sup>,  
por dolencia, al valor y valentía.

Si a Scipión, que gozaba, le temía  
Roma, que del postrero parasismo  
la libró, y de Anibal, siendo del mismo  
aquel temor que él antes sido había,

¿cómo también con votos no apedrea  
el ostraco los pérfidos tiranos  
que en vicio exceden y en codicia fea?

¿Por qué han de ser los malos, ciudadanos?  
Que si el destierro en la virtud se emplea,  
es echar la salud por quedar sanos. »

Bien et Mal ne sont donc pas, dans ces textes, des sources de réflexion mais des évidences définies, certes, mais d'une manière rapide et univoque. C'est donc que, dans une certaine mesure, la poésie morale requiert une présence, même minime, de la dualité : pour convaincre ses allocutaires, la voix poétique a besoin de se fonder sur des certitudes, sur des repères simples, dans le but de construire une édification morale efficace.

Pour en finir avec l'évocation des indices d'une conception duelle du monde dans la poésie morale quévédienne, citons le cas, un peu à part, du sonnet « Huye sin percibirse,

<sup>852</sup> Voici ce qu'indique González de Salas à propos de l'ostracisme et du pétalisme :

« En repúblicas de la Grecia fue costumbre que los ciudadanos que excedían mucho en virtudes a los otros fuesen desterrados por votos del pueblo. Y el modo de votar eran con unas *pedrezuelas* o *tejuelas*, que daba cada uno. De donde esta costumbre se llamó *ostracismo*. Y *petalismo* también, porque en otras partes, como en la Magna Grecia de Sicilia, en vez de *piedras* votaban con *hojas* de árboles. Aristóteles, en el Lib. 3. de su Política, y los scholiastés de Aristófanes lo discurren. El argumento, pues, de este soneto es, refiriendo esta costumbre, persuadir después que fuera más acertada si se ejecutara en los tiranos y ciudadanos perversos. ».

José Manuel Blecuá, dans *Poesía original completa* (op. cit., p. 75), précise que « ostraco » signifie « la concha, tejuelo o pedrezuela con que votaban los griegos el destierro ».

Alfonso Rey, dans *Polimnia...* (op. cit., p. 227), ajoute les références et précisions suivantes :

« Aristóteles, *Pol.*, 1284 a 15-17. Respecto a los escoliastas a que alude GS, Fr. Dübner, en *Scholia Graeca in Aritophanem* (Parisiis, 1877), menciona *Equites*, 855, *Plutus*, 627, y *Vespas*, 947.

En *Virtud militante*, Quevedo analiza el petalismo y el ostracismo como precauciones contra 'las malas andanzas de la soberbia, i lo secreto de sus engañosas jornadas contra las malas virtudes' (p. 142)

Diodoro Sículo -11,87,1- explica que en Siracusa el nombre del ciudadano más influyente se escribía en una hoja de oliva, siendo exiliado por cinco años. ».

lento, el día »<sup>853</sup>. Dans le dernier tercet de ce sonnet, après avoir exprimé ses souffrances face à la fragilité et à la fugacité de la vie, la voix poétique utilise le substantif « mal » en guise de dénomination conclusive à l'ensemble des souffrances auparavant décrites :

« Huye, sin percibirse, lento, el día,  
y la hora secreta y recatada  
con silencio se acerca, y, despreciada,  
lleva tras sí la edad lozana mía.

La vida nueva, que en niñez ardía,  
la juventud robusta y engañada,  
en el postrer invierno sepultada,  
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar, mudos, los años;  
hoy los lloro pasados, y los veo  
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,  
pues me deben la vida mis engaños,  
y espero el mal que paso, y no lo creo. »

Or, ici, les souffrances sont évoquées à travers des descriptions d'un état de complète détresse, dans lequel le sujet poétique semble abandonné par le temps (premier quatrain et premier tercet) et par la vie en général (deuxième quatrain plus particulièrement). Cependant, un paradoxe est exprimé à propos de cette souffrance, puisque la venue du mal est souhaitée, comme le montre le verbe « esperar » (« espero el mal que paso », v. 14), alors qu'il vient d'être décrit comme à l'origine d'une très grande peine. De plus, ce mal est perçu comme irréel, comme s'il était trop intense pour appartenir à ce monde (« no lo creo », v. 14), alors que la souffrance dont il est la source est décrite comme bien réelle. Le mal, s'il demeure ici un concept univoque (en lui-même), est double dans la perception qu'en a le sujet poétique. On a donc affaire à une représentation poétique complexe, et ce sonnet rend imaginable le dépassement de la conception duelle première qui séparerait l'un de l'autre Bien et Mal.

Mais avant d'étudier le dépassement voulu de la dualité, nous voudrions nous arrêter sur les cas où la voix poétique décrit une absence de dualité qui n'est pas souhaitée mais subie. Parfois, la distinction Autre / Soi ne se fait plus et le sujet constitue pour lui-même une entité autre. Dans ces cas, le dépassement de la dualité n'est pas célébré, il est regretté et la souffrance qu'il provoque présente alors le caractère absurde d'être due à celui-là même qui la subit<sup>854</sup>.

<sup>853</sup> BL 6 / R 57.

<sup>854</sup> Certes, dans l'ensemble de la poésie morale quévédienne, l'autre demeure aussi souvent extérieur au sujet et associé au mal, dont il est alors l'origine, comme le sont les envahisseurs musulmans pour l'Espagne dans

Le sonnet « Lleva Mario el ejército y a Mario »<sup>855</sup> rapporte les faits suivants, advenus au consul Caius Marius :

« Lleva Mario el ejército, y a Mario  
arrastra ciego la ambición de imperio;  
es su anhelar al cónsul vituperio,  
y su llanto a Minturnas tributario.

Padécenle los cimbros temerario;  
padece en sí prisión y captiverio;  
fatigó su furor el hemisferio,  
y a su discordia falleció el erario.

Y con desprecio, en África rendida,  
después mendigó pan quien las legiones  
desperdecio de Roma esclarecida.

¿Qué sirve dominar en las naciones,  
si es monarca el pecado de tu vida  
y provincias del vicio tus pasiones? »

Un même schéma régit les deux quatrains : la puissance de Marius est d'abord affirmée, puis il est fait référence à la déchéance de ce chef militaire. Il est d'abord décrit comme gouvernant l'armée (v. 1), puis comme gouverné lui-même par l'ambition (v. 1-2) ; son désir est évoqué comme ce à quoi on obéit (v. 3), puis ce sont ses plaintes de prisonnier qui sont citées (v. 4)<sup>856</sup>. Ensuite, le même verbe est repris deux fois. « Padecer » a ainsi, d'abord, « los cimbros » pour sujet, et « le », c'est-à-dire « Mario », comme complément : cela revient à affirmer que les Cimbres, peuple de l'actuel Danemark, souffrent à cause de Caius Marius. Dans sa deuxième occurrence, par contre, « padecer » a pour sujet sous-entendu « Mario » (« padece en sí prisión y captiverio ») et le complément d'objet ne désigne plus l'origine humaine du mal mais sa manifestation concrète : l'emprisonnement. L'effet premier est de souligner la souffrance qu'a infligée ce chef militaire aux Cimbres, puisqu'il est mis sur le même plan que « prisión y captiverio » (« le » et « prisión y captiverio » sont tous deux compléments de « padecer »). De plus, dans sa deuxième occurrence, « padecer » est doté d'un second complément, assimilable à un complément circonstanciel de lieu : « en sí ». Dans ce cas, le siège de la souffrance est souligné : c'était les Cimbres qui souffraient au vers précédent, c'est Marius qui souffre dans ce vers et cette situation est soulignée d'une manière explicite. Or, la raison de cette souffrance, dans la représentation que l'Histoire romaine

---

*l'Epístola satírica y censoria...* (BL 146 / R 112), ou les lieux éloignés qui provoquent la soif de conquête des personnages décrits par les nombreuses métaphores liées à la navigation. Dans ces cas-là, la dualité est évidente, elle n'est pas dépassée, au contraire, mais soulignée pour provoquer, par une réaction de rejet chez l'allocutaire, un comportement moral considéré comme bon.

<sup>855</sup> BL 90 / R 65.

<sup>856</sup> Alfonso Rey, dans *Polimnia* (op. cit., p. 219), précise que c'est dans le marais de Minturnes que Caius Marius a été fait prisonnier par Sylla.

donne de Marius, est sa rivalité avec Sylla (qui provoque sa fuite dans les marais de Minturnes puis, l'y ayant découvert, le fait emprisonner), ce qui est évoqué par la voix poétique comme « su discordia », à laquelle auraient manqué les moyens matériels pour être menée à terme (« falleció el erario », ainsi compris en accord avec la note d'Alfonso Rey, qui donne comme synonyme « le faltó el erario »). Ici, Marius souffre pour des raisons qui ne sont imputables qu'à lui, à son excès d'ambition. Sylla n'est même pas cité dans ces vers, ce qui isole encore plus Marius et en fait la seule origine de sa propre souffrance, contrairement à celle des Cimbres, ce qui souligne la disparition de la dualité Autre / Soi pour Marius.

D'une manière comparable, dans le sonnet « Si me hubieran los miedos sucedido »<sup>857</sup>, le second quatrain exprime ainsi la situation de la voix poétique :

« Con mis propios bienes me he perdido;  
las ganancias me fueron devaneos;  
consulté a la Fortuna mis empleos,  
y en ellos adquirí pena y gemido. »

Dans le premier de ces vers, la perte du sujet est due à ses propres possessions, ce qui exprime le paradoxe d'un tort qu'on se cause à soi-même. Dans ce cas encore, la dualité Autre / Soi est gommée et l'effet de cette absence est un néant, source d'une souffrance soulignée par les termes « devaneos » et « pena y gemido ». De plus, le franchissement de la limite entre altérité et individualité est mis en évidence par l'adjectif « propios » : dans ce cas, la perte de la dualité Autre / Soi est une rupture contraire à l'ordre normal des choses. De même que dans le sonnet sur Marius, elle est à l'origine de la douleur exprimée par la voix poétique.

Cependant, si ces cas sont liés au dépassement de la dualité Autre / Soi, nous allons voir qu'en ce qui concerne la dualité Bien / Mal, le dépassement de l'opposition n'est pas toujours subie mais, au contraire, souvent recherchée, même vainement.

#### 1.4-Le difficile refus de la dualité Bien / Mal

Dans la mesure où la question des fausses apparences est récurrente dans la poésie morale de Quevedo, il n'est pas étonnant de trouver dans ces textes l'idée que certaines manifestations de la dualité Bien / Mal peuvent être trompeuses. Dans de tels cas, la voix poétique incite l'allocutaire à dépasser cette façon de comprendre le monde. Précisons que ce n'est pas forcément la dualité Bien / Mal en tant que telle qui est rejetée, mais certaines visions du monde, caricaturales, qui s'appuieraient sur une conception erronée du fonctionnement du Bien et du Mal. Tel est le propos du poème « Ningún cometa es

---

<sup>857</sup> BL 9 / R 64.

culpado »<sup>858</sup>, qui dénonce l'association systématique des maux des hommes à une cause astrologique<sup>859</sup>:

« Ningún cometa es culpado,  
ni hay signo de mala ley,  
pues para morir penado,  
la envidia basta al privado  
y el cuidado sobra al rey.

De las cosas inferiores  
siempre poco caso hicieron  
los celestes resplandores;  
y mueren porque nacieron  
todos los emperadores.

Sin prodigios ni planetas  
he visto muchos desastres,  
y, sin estrellas, profetas:  
mueren reyes sin cometas,  
y mueren con ellas sastres.

De tierra se creen extraños  
los príncipes deste suelo,  
sin mirar que los más años  
aborta también el cielo  
cometas para los picaños.

El cometa que más brava  
muestra crinada cabeza,  
rey, para tu vida esclava,  
es la desorden que empieza  
el mal que el médico acaba. »

Dans ces vers, l'association simpliste du Bien, ou du Mal, à des signes célestes est critiquée. Au premiers vers, la répétition de la négation (« Ningún [...] ni [...] ») précède la mention de l'adjectif « mala » : l'effet est de nier avec force une conception trop manichéenne de la

<sup>858</sup> BL 148.

<sup>859</sup> Ce poème est à comprendre comme la critique d'une tendance très développée au Siècle d'Or puis au XVIII<sup>e</sup> siècle, au point de correspondre à une mode littéraire, celle de la littérature de « pronósticos ». Dans son article sur un de ces écrits, l'historien José Antonio Mateos Royo écrit à ce sujet :

« Esta literatura de presagios y pronósticos, vinculada muchas veces con la astrología y unida a la publicación de almanaques y calendarios, debió de tener amplia difusión en el Siglo de Oro. Sus manifestaciones se conocen de forma parcial y defectuosa al restringirse su circulación impresa como resultado de la presión de la Iglesia, que consideraba estas prácticas vecinas a la superstición. De ahí su propagación mediante pliegos manuscritos [...] ».

Il indique les références bibliographiques suivantes :

« Muñoz, S., *Inquisición y ciencia en la España Moderna*. Madrid, Editora Nacional, 1977; Martínez Arancón, A., *La profecía*. Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 91-100 y Redondo, A., «Características del periodismo popular en el Siglo de Oro», *Anthropos*, 166-167, (mayo-agosto 1995), p. 84. Consúltense como ejemplo las menciones de pronósticos y discursos astrológicos impresos por los talleres tipográficos zaragozanos durante el siglo xvii, concentradas en su mayoría en las décadas de los cuarenta y ochenta, en Jiménez Catalán, M., *Ensayo de una tipografía zaragozana en el siglo xvii*. Zaragoza, Tipografía la Académica, 1925, pp. 199, 207, 225, 369-370, 373-374, 379, 383, 391-392, 410-412, 419 y 482. » (José Antonio Mateos Royo, « Relación de sucesos y literatura de pronósticos: Baltasar Royo y las alteraciones de Aragón en 1588 », in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, t. 13, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, pp. 365-384, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=164730>).

dualité Bien / Mal, qui associerait le second de ces deux versants à des causes surnaturelles prévisibles. L'idée qui sous-tend le propos est que seul Dieu sait ce qui va advenir aux hommes, ceux-ci ne pouvant donc pas prétendre connaître sa volonté à travers des événements astrologiques. L'expression « de mala ley » est le contre-pied de l'expression « de buena ley » et elle exprime l'idée, fautive d'après la voix poétique, que la comète constituerait un sinistre présage. De plus, dans la mesure où elle contient l'adjectif « mala » et qu'elle est niée, elle invite à ne pas considérer ce mal comme le versant clairement identifiable d'une dualité simple. À la fin du poème, cependant, une seconde mention du « mal » apparaît, et elle présente la particularité de ne pas être niée. Elle sert à définir la comète, qui devient alors l'origine de l'inquiétude du roi (« la desorden »), mais pas le mal lui-même : pour la voix poétique, il y a donc erreur sur l'identification du mal et l'existence d'un monde duel, facile à comprendre, est donc rejetée. Quant au mal, il est commencé par la comète et terminé par le médecin, qui finira par achever son patient, selon le *topos* bien connu. Ce lieu commun présente l'intérêt de constituer un paradoxe, en associant la notion de « mal » à un personnage censé guérir les autres, afin de montrer que l'identification du mal est loin d'être évidente.

Dans certains textes, le dépassement explicite auquel on a affaire est très clairement celui de la dualité Bien / Mal. Dans le sonnet « Músico rey y médica armonía »<sup>860</sup>, par exemple, la bonne musique de David s'oppose aux sons désagréables associés au règne instable de Saül<sup>861</sup>, avant que cette douce musique n'obtienne la victoire sur ces sons et donne lieu aux conseils que la voix poétique dispense à Fabius :

« Músico rey y médica armonía,  
exorcismo canoroso sacrosanto,  
y en angélica voz tutelar canto,  
bien acompañan cetro y monarquía.

La negra Majestad con tiranía  
de Saül en las iras y en el llanto  
reinaba, y fue provincia suya, en tanto

<sup>860</sup> BL 114 / R 92.

<sup>861</sup> Il existe toute une tradition qui désigne Saül comme le mauvais roi par excellence, à partir de la Bible (Dans I Samuel, XV, 11, Dieu dit : « Je me repens d'avoir fait régner Saül comme roi, car il s'est détourné de ma suite et il n'a pas exécuté mes ordres. »). Cette tradition l'oppose à David, le modèle du bon roi, ce que souligne Alfonso Rey :

« *Il Davide perseguitato*, de Virgilio Malvezzi (1634) presenta a Saül como el tirano que blasfema contra Dios y lleva a su pueblo a la catástrofe. La imagen de Saül tirano y David rey ejemplar tiene un desarrollo significativo en *Saulus Rex* de Thomas Rode (1615). » (Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », art. cit., p. 309).

Ce qui nous importe, pour l'analyse de ce sonnet, c'est que la référence à la Bible se fasse dans le cadre d'une tradition plus générale, qui souligne l'opposition entre les personnages de l'Ancien Testament. Les deux quatrains quévédiens présentent donc une dualité ancrée dans une tradition littéraire, pour mieux inciter à la dépasser dans le dernier tercet.

que de David a la arpa no atendía.

Decente es santo coro al Rey sagrado;  
útil es el concento religioso  
al rey que de Luzbel yace habitado.

¡ Oh, no embaraces, Fabio, el generoso  
oído con los tonos del pecado,  
porque halle el salmo tránsito espacioso! »

L'adverbe « bien », à la fin du premier quatrain, place le début du poème sous le signe de la description d'une musique censée convenir au juste exercice du gouvernement des hommes. Inversement, dans le second quatrain, les termes « negra », « iras » et « llanto », connotés négativement, introduisent la description des sons disgracieux produits sous le règne du mauvais roi Saül. Dans le premier tercet, la dualité Bien / Mal semble s'estomper, puisqu'une musique fondamentalement Bonne (« decente », « santo », « útil ») est à nouveau décrite, et permet la victoire sur le Mal. On passe donc, grâce à ce tercet, de l'opposition entre Bien et Mal à la maîtrise de ce dernier par le premier. Dans ce poème, la dualité Bien / Mal est ainsi dépassée, pour le bien des hommes, dans le cadre de la référence biblique, comme dans le cadre des conseils dispensés dans le dernier tercet.

Dans le sonnet « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>862</sup>, la dualité Bien / Mal, mais aussi le fait que la voix poétique dit vouloir la dépasser, sont exprimés de manière plus évidente encore. L'ordre logique de l'argumentation est d'ailleurs remarquable : peut-être pour mettre en valeur l'absurdité de cette dualité, elle n'est exposée qu'à partir du premier tercet. Les deux quatrains inversent l'ordre logique de la réflexion, puisqu'ils commencent par rendre compte de la conséquence de cette dualité insupportable : la volonté de la voix poétique de se retirer du monde. Nous avons vu combien la notion de retraite était présente dans la poésie morale quévédienne<sup>863</sup> ; ici, il importe de comprendre qu'elle est ce qui doit permettre de dépasser la dualité Bien / Mal. Dans ce sonnet, comme le rappelle González de Salas, Quevedo prend comme point de départ le début de la satire III de Juvénal<sup>864</sup>, où il est question de se fixer à Cumes, pour donner un concitoyen à la Sibylle. La référence latine donne le thème des deux premiers vers (et le nom « vecino » pour traduire « civis »), avant de laisser la place à des jeux d'oppositions propre au texte quévédien :

<sup>862</sup> BL 85 / R 55.

<sup>863</sup> Cf. deuxième partie, paragraphe 4.1.2.

<sup>864</sup> « Quamvis digressu veteris confusus amici,  
laudo tamen, vacuis quod sedem figere Cumis  
destinet atque unum civem donare Sibyllae. »

« Même si je suis troublé par le départ de mon vieil ami,  
je le loue cependant, parce qu'il a pour projet de se fixer à Cumes, ville aujourd'hui vide,  
et de donner un unique voisin à la Sybille. » (Juvénal, *op. cit.*, III, 1 à 3, p. 24, traduction personnelle).



« Quiero dar un vecino a la Sibila  
y retirar mi desengaño a Cumas,  
donde, en traje de nieve, con espumas,  
líquido fuego oculto mar destila.

El son de la tijera que se afila  
oyen alegres mis desdichas sumas;  
corta a su vuelo la ambición las plumas,  
pues ya la Parca corta lo que hila.

Fui malo por medrar: fui castigado  
de los buenos; fui bueno: fui oprimido  
de los malos, y preso, y desterrado.

Contra mí solo atento el mundo ha sido,  
y pues sólo fue inútil mi pecado,  
cual si fuera virtud, padezca olvido. »

C'est surtout le premier tercet qui nous intéresse, pour cette étude du dépassement de la dualité. En effet, il oppose, de manière particulièrement radicale, le Bien et le Mal : « Fui malo » et « fui bueno » sont non seulement opposés sémantiquement mais ils sont, de plus, placés différemment dans les vers. « Fui malo » porte le premier accent de cet hendécasyllabe héroïque, alors que « fui bueno » porte le second accent d'un hendécasyllabe mélodique, le premier étant placé sur le nom « buenos ». L'effet obtenu est de souligner comme deux extrêmes Bien et Mal, les deux attitudes que la voix poétique prétend avoir successivement adoptées. Inversement, quand il s'agit de décrire l'action d'autrui sur le sujet poétique, la dualité Bien / Mal ne donne pas lieu à une opposition mais à un parallèle : « fui castigado / de los buenos » et « fui oprimido / de los malos » sont deux expressions construites exactement sur un même schéma, dans lequel le verbe « ser » au passé-simple de l'indicatif, est suivi d'un participe passé décrivant le sort malheureux du sujet poétique, puis, rejeté au vers suivant, le complément d'agent de cette forme passive contient l'adjectif « bueno » ou « malo » substantivé. Cette construction similaire montre que, quelle que soit l'attitude adoptée par le sujet poétique, celui-ci est confronté à l'hostilité du monde, ce qui justifie *a posteriori* son désir intense de retraite, résolument exprimé dans les quatrains. La dualité Bien / Mal débouche sur une situation inextricable, puisque la nature humaine fait que le malheur est la seule perspective, que l'on choisisse le Bien ou le Mal. La solution, pour échapper à cette impasse, est de s'élever au-dessus de la condition humaine, en choisissant la retraite hors du monde. Le dernier vers du sonnet insiste d'ailleurs sur cette situation, le terme « olvido » décrivant en effet la relation des autres hommes au sujet poétique. Mais ce mot est complément du verbe « padecer », qui rappelle « castigado » et « oprimido », ce qui montre que ce choix n'est pas à voir comme une expression de la liberté du sujet, mais, au contraire, comme un choix subi et cependant accepté comme seule issue possible. Remarquons aussi

que le sujet de « padecer » est « mi pecado », substantif qui se rapproche de la forme conjuguée « padezco » grâce à la répétition des phonèmes occlusifs sourds [P] et [K] et du phonème occlusif sonore [D]. Par ailleurs, remarquons que le péché est ingénieusement associé à la vertu (« cual si fuera virtud »<sup>865</sup>) ce qui exprime le caractère absurde de la condition humaine. Cette comparaison décrit une voix poétique fondamentalement pécheresse, et la place, comme tout homme, sous le double signe du péché et de la vertu, confirmant l'idée que l'homme est condamné à cette dualité, à laquelle il ne peut échapper qu'en se retirant du monde.

Pour conclure, remarquons que la mention explicite, telle qu'elle se trouve dans ces poèmes, d'un dépassement de la dualité Bien / Mal et de ses raisons, demeure assez rare, en termes de nombre d'occurrences, dans la poésie morale quévédienne, dont l'efficacité rhétorique reste souvent liée à l'expression de certitudes qui sont proches, en apparence, de la dualité. C'est pour cette raison, mais aussi parce que la Mort apparaît le plus souvent comme menaçante et parce que ni la dualité Autre / Soi ni la dualité Bien / Mal ne sont dépassées sans souffrance, qu'on peut parler d'une difficulté à aller au-delà d'une vision duelle du monde dans la poésie morale quévédienne. Cependant, la question de ces oppositions demeure sans cesse posée par la voix poétique, qui rappelle souvent l'existence de deux pôles pour en souligner la paradoxale proximité, ou essayer de les rapprocher par des figures ingénieuses, comme le mécanisme de la pointe. Le dépassement de la dualité, s'il est généralement présenté comme impossible dans la poésie morale quévédienne, est néanmoins ce à quoi appelle la voix poétique ; et nous allons maintenant nous interroger sur les raisons de cette persistance.

---

<sup>865</sup> Cf. paragraphe 4.1.2 de la première partie.

CHAPITRE 2 :  
LE BUT DE CE DÉPASSEMENT :  
RENCONTRER DIEU

De manière générale, nous l'avons vu dans l'ensemble du chapitre précédent, un des propos de la poésie morale quévédienne réside dans un combat difficile contre la conception duelle du monde, qu'il faut surmonter car elle le représente comme plus simple et moins mobile qu'il ne l'est selon la voix poétique. La question est alors de savoir pourquoi les appels répétés à ce dépassement impossible jalonnent néanmoins le corpus qui nous occupe, pourquoi on a affaire dans ce dernier, comme nous l'avons dit plus haut, à un élan qui tend vers la résolution de la dualité, sans toutefois l'atteindre, dans la plupart des cas. Nous pensons que ce dépassement a pour but une plus grande proximité de l'homme et de Dieu. En effet, nous allons montrer ici que, d'après la voix poétique quévédienne, si l'on cherche à dépasser une vision du monde, c'est afin de rencontrer Dieu. Nous avons vu que la divinité se définissait, en opposition à l'homme, par sa supériorité ; cependant, cela n'implique pas l'absence de lien entre les deux positions et un des rôles avoués de la poésie morale quévédienne est de préparer l'homme à sa rencontre avec Dieu, qui doit avoir lieu lors de l'achèvement de sa vie terrestre. Les *topoi* récurrents de la poésie morale quévédienne y conduisent, notamment ceux que cite Julián Olivares : *ubi sunt, vanitas vanitatum, tempus fugit*, dont il écrit : « Le but de ces codes culturels est donc, en définitive, la réflexion sur la mort, sur ce qui se passe après la vie, la réaffirmation de la foi en Dieu, et la préparation d'une fin chrétienne »<sup>866</sup>. Ce ne sont pas ces *topoi* qui nous importent à proprement parler : il s'agit d'un domaine déjà bien étudié<sup>867</sup> et que nous avons abordé au fur et à mesure de la référence aux textes qui les contiennent. Le principal, pour nous, ici, est de voir quelle représentation de Dieu se dessine à travers ces références et ce qu'une telle représentation implique du point de vue des stratégies quévédiennes d'écriture.

## 2.1-Le Dieu chrétien, présent en toute chose

Commençons par constater que, comme dans de nombreux cas, si la *presencia de lo romano* fait que Jupiter est nommé en tant que garant de la morale des hommes, comme le serait le Dieu chrétien, l'un n'équivaut pas à l'autre. Convoquer un dieu antique ne revient pas à mettre en place une analogie parfaite entre ce dernier et la divinité catholique et le lien de

<sup>866</sup> « The purpose of these cultural codes, then, is ultimately reflection on death, the afterlife, the reaffirmation of faith and belief in God, and the preparation for a Christian end. » (Julián Olivares, « Soy un fue y un será y un es cansado : Text and context », in *Hispanic Review*, 63.3 (1995), p. 396, traduction personnelle).

<sup>867</sup> Cf. notamment le chapitre III de l'ouvrage d'Alfonso Rey (*Quevedo y la poesía moral española, op. cit.*), les pages 25 à 29 du livre de Manuel Ángel Candelas Colodrón (*La poesía de Quevedo, op. cit.*), l'introduction de José Manuel Blecuà à la *Poesía original completa* de Quevedo (*Poesía original completa, op. cit.*, p. XIII), et l'article de Manuel Durán (« El sentido del tiempo en Quevedo », in *Cuadernos Americanos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1954, año XIII, vol. LXXIII-LXXVIII, n° 1-6, pp. 273-288).

chacun d'entre eux avec la dualité est même opposé. Ainsi, Jupiter tel que l'évoque la voix poétique qu'évêdienne dans les poèmes moraux ne s'élève pas au-dessus de la dualité, contrairement au Dieu chrétien. De même que les poèmes cités dans le premier chapitre de cette partie contiennent le mot « mal », le sonnet suivant, qui fait référence à Jupiter, contient le terme « maldad », dans un contexte d'emploi qui montre une conception duelle du monde :

« Si de un delito propio es precio en Lido  
la horca, y en Menandro la diadema,  
¿quién pretendes, ¡oh Júpiter!, que tema  
el rayo a las maldades prometido? »<sup>868</sup>

Le dernier vers de ce premier quatrain décrit la foudre divine comme ce qui est censé s'appliquer aux mauvaises actions, sans que la définition de celles-ci semble devoir soulever aucune question. Au contraire, pour la voix poétique, il est critiquable qu'un « delito » ne soit pas reconnu comme tel dans certains cas (« en Menandro »), ce qui implique que, inversement, il soit aisé de le percevoir comme une mauvaise action. Ce quatrain exprime une critique de l'inégal châtement des fautes, la dualité Bien / Mal étant représentée comme l'ordre des choses souhaitables. Cependant, ce dernier n'est pas établi dans le cadre de la fiction poétique (vv. 1-2) et Jupiter est associé à une supposée punition du Mal par une foudre que personne ne craint. La dualité Bien / Mal est donc ici représentée comme un système qui ne fonctionne pas, à cause de l'inégal châtement des fautes, mais elle est l'idéal à atteindre, l'organisation du monde dont la voix poétique regrette l'absence.

Dans le même ordre d'idées, le sonnet « Desembaraza Júpiter la mano »<sup>869</sup> représente le dieu romain punissant le tyran alors que le vilain, qui n'a rien à se reprocher, perçoit le tonnerre comme un son agréable :

« Desembaraza Júpiter la mano,  
derrámanse las nubes sobre el suelo,  
Euro se lleva el sol y borra el cielo,  
y en noche y en invierno ciega el llano;

tiembla, escondido, en torres el tirano,  
y es su guarda, su muro y su recelo;  
y erizado temor le cuaja en yelo  
cuando el rayo da música al villano.

¡Oh, serena virtud! El que valiente  
y animoso te sigue, en la mudanza  
del desdén y el halago de la gente,

se pone más allá de donde alcanza  
en vengativa luz la saña ardiente,  
y no del miedo pende y la esperanza.»

<sup>868</sup> BL 45 / R 5, vv. 1-4.

<sup>869</sup> BL 86 / R 58.

Dans les deux quatrains, le Mal est clairement identifié au tyran, figure citée comme représentation convenue du mauvais gouvernement des hommes. En opposition à lui, après la mention de la conjonction « cuando », qui est à la fois temporelle et adversative, la voix poétique cite le vilain. Son rôle, dans le cadre de la fiction poétique, est uniquement de représenter l'innocence morale d'un groupe social heureusement éloigné des possessions matérielles et du pouvoir. Encore une fois, Jupiter est cité dans une situation où le Bien et le Mal sont confrontés de manière manichéenne, sans que l'on puisse parler d'un dépassement de cette dualité, puisque la fin du sonnet célèbre en la « serena virtud » le versant opposé à la situation du tyran des quatrains.

Cependant, nous l'avons dit plus haut à propos de la *presencia de lo romano*, la divinité chrétienne se définit par une distance certaine vis-à-vis de la dualité, contrairement au dieu antique. Cette remarque, que nous vérifierons plus loin pour un poème, le *salmo XXIV*, dans le cadre d'une opposition à la situation instable des hommes, demande à être étudiée d'abord sur un plan plus global. Dans la poésie morale quévédienne en général, Dieu est partout, il contrôle tout et il est supérieur à tout. C'est cette dernière image que donne de Dieu le début du *salmo V*<sup>870</sup>, d'une manière très concrète :

« Como sé cuán distante  
de Ti, Señor, me tienen mis delitos,  
porque puedan llegar al claro techo  
donde estás radiante,  
esfuerzo los sollozos y los gritos,  
suspiro de lo hondo de mi pecho. » (vv. 1-7)

Dieu est ici dans une position de supériorité par rapport à la voix poétique, supériorité évidemment morale, par rapport à celui qui commet des « delitos », mais, également, spatiale. Les deux verbes à la première personne du singulier, dans les deux derniers vers cités montrent même que, pour communiquer avec Dieu tel qu'il est ici représenté, il faut produire un effort intense, qui vienne du fond du corps humain (« esfuerzo », « suspiro »). De ce point de vue, on peut donc dire que Dieu est au-dessus de tout, de toute la création, et que rejoindre l'idéal qu'il représente implique de s'élever au-dessus de la dualité Bien / Mal. Mais, pour la voix poétique quévédienne, Dieu présente aussi la particularité de se trouver en tous lieux. C'est ce que décrit le *salmo VII*<sup>871</sup>, dont les premiers vers disent ainsi l'omniprésence divine dans sa création :

« ¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos  
que no vea tu poder divino y santo?

<sup>870</sup> BL 17.

<sup>871</sup> BL 19.

Si al cielo los levanto,  
del sol en los ardientes rayos rojos  
te miro hacer asiento;  
si al manto de la noche soñoliento,  
leyes te veo poner a las estrellas;  
si los bajo a las tiernas plantas bellas,  
te veo pintar las flores » (vv. 1-9)

La répétition, trois fois, de la tournure hypothétique suivie d'un verbe indiquant que le sujet poétique voit l'œuvre de Dieu (« Si [...] te miro », « si [...] te veo », « si [...] te veo ») a ici pour effet l'affirmation de la présence de Dieu en toute chose, bien au-delà de toute dualité. Enfin, pour la voix poétique, Dieu contrôle absolument tout et c'est dans le *salmo* VI<sup>872</sup> que l'on trouve l'expression de cette idée :

« Aún tú te espantarás, que bien lo sabes,  
eterno Autor del día,  
en cuya voluntad están las llaves  
del cielo y de la tierra. » (vv. 2-5)

D'abord, le sens de l'apposition « eterno Autor del día » indique le lien fondamental de création qui existe entre Dieu et le jour. D'autre part, le terme « el día » désigne, comme par synecdoque, l'ensemble du monde, ce qu'appuie la signification des deux vers suivants, où Dieu est décrit comme maître du ciel et de la terre. Enfin, la majuscule à « Autor » représente la fonction créatrice comme particulièrement importante, définissant Dieu. Quant aux deux vers suivants, qui contiennent la relative, ils expriment directement la domination que Dieu exerce sur l'ensemble de la création, désignée par la formule double « del cielo y de la tierra », dont la fonction est de représenter la totalité des choses existantes. Précisons que l'idée de totalité divine ne soulève pas, dans la poésie morale québécoise, d'interrogations qui remettraient en question la volonté de Dieu : que Dieu détienne toute la création et que le Mal y soit présent n'est pas un paradoxe abordé dans le corpus qui nous occupe. L'idée ici exprimée est que Dieu détient tout, ce qui, nous allons maintenant le voir, s'inscrit parfaitement dans la logique d'une divinité conduisant au dépassement de la dualité.

## 2.2-Un Dieu au-dessus du Bien et du Mal

Dieu, tel que le représente la voix poétique québécoise dans les poèmes moraux, est non seulement à l'origine de l'ensemble des choses créées mais, également, en-dehors de toute ambivalence liée au Bien et au Mal. Le Mal ne peut pas atteindre Dieu, ce qui a des implications au niveau de l'écriture. Dans le sonnet « Desacredita, Lelio, el sufrimiento »<sup>873</sup>,

<sup>872</sup> BL 18.

<sup>873</sup> BL 87 / R 60.

la voix poétique reproche à l'allocutaire Lelio de se plaindre des maux dont il souffre, alors que, selon le dernier tercet, supporter ses maux permet de se rapprocher de Dieu :

« A Dios quien más padece se avecina;  
Él está solo fuera de los males,  
y el varón que los sufre, encima de ellos. »

Dans le premier vers du tercet, le verbe « avecinarse », par son sens, exprime le rapprochement de l'homme qui souffre et de Dieu. De même, la proximité dans la phrase du complément « A Dios » et du relatif sujet « quien », qui le suit immédiatement, dit aussi un lien fort entre les deux entités. Cependant, un paradoxe apparent succède à l'expression de cette proximité : alors que, d'après le premier vers, souffrir rapproche l'homme de Dieu, ce dernier est décrit dans le second vers comme le seul être se trouvant hors d'atteinte du Mal. L'adverbe de lieu « fuera », associé à la préposition « de », dit en effet l'extériorité de Dieu par rapport au Mal, cité ici sous une forme plurielle, mais qui désigne bien la même réalité que dans le reste du poème. La clé de ce paradoxe réside dans l'adverbe de lieu du vers suivant : « encima de ». En effet, alors que « fuera de » dit une extériorité totale, « encima de » exprime une supériorité spatiale qui n'empêche pas la permanence d'une certaine proximité : si Dieu peut s'abstraire du Mal, l'homme ne peut que s'en éloigner, et non échapper à l'obligation de le côtoyer, pendant sa vie terrestre. La compréhension de cet apparent paradoxe oblige alors à une relecture du premier vers du tercet, en particulier du verbe « avecinarse » : à une première lecture, on pouvait le comprendre comme la simple expression du mouvement par lequel l'homme, en souffrant, se rapprochait de Dieu (en référence aux souffrances du Christ vraisemblablement). Mais, après la lecture des deux vers suivants, il faut bien comprendre que « avecinarse » contient non seulement la notion de rapprochement mais, aussi, l'idée que ce rapprochement ne sera jamais une identification totale, dans le sens où « vecino » se distingue des concepts de « idéntico » ou « igual ». Ce tercet dit donc la possibilité de se rapprocher de Dieu en supportant le Mal, puisque le Christ a souffert la Passion, mais ces vers disent en même temps la distance qui existera toujours entre l'homme et Dieu.

La voix poétique quévédienne décrit aussi Dieu comme isolé de la dualité Bien / Mal sous chacun de ses deux aspects. C'est ainsi que le second quatrain du sonnet « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido? »<sup>874</sup> oppose l'erreur morale de la voix poétique, dont la sérénité est aussi bien troublée par le Mal que par le Bien, à l'entité divine, qui échappe totalement à une telle dualité :

---

<sup>874</sup> BL 47 / R 7.



« U del bien u del mal vivo ofendido;  
y es tan insolente mi pecado,  
que, por no confesarme castigado,  
acusa a Dios con llanto inadvertido. »

La structure parallèle « U del bien u del mal » exprime la dualité à laquelle se confronte le sujet poétique. Au contraire, l'adjectif « inadvertido » dit l'erreur qui consiste à accuser Dieu, alors que le péché est dû à l'homme, qui se laisse soumettre par la dualité. Cette faiblesse de l'homme s'exprime dans le quatrain par le passage de la première personne du singulier sujet (« vivo ») à une première personne du singulier complément (« confesarme ») ou possesseur d'un péché (« mi pecado ») qui devient le sujet portant l'accusation envers Dieu. La voix poétique est comme dénuée de sa capacité à agir, reléguée à un second plan, derrière son péché, auquel elle a le tort de laisser libre cours. Cependant, la supériorité de Dieu par rapport au Bien et au Mal implique, en ce qui concerne la poésie morale québécoise, l'image d'un Dieu de pitié, qui pardonne : c'est que qu'exprime la fin du *salmo* III<sup>875</sup>, dont les deux derniers vers s'adressent à Dieu : « y tu piedad inmensa / más se conoce en mi mayor ofensa. ». L'idée ici véhiculée est que le sujet poétique est coupable de fautes face auxquelles Dieu se montre clément, ce qui souligne le tort moral de la voix poétique : ses fautes sont d'autant plus graves qu'elles offensent un Dieu particulièrement bon. Dans ce cas, tout se passe comme si la soumission du sujet poétique à la dualité (dans son versant mauvais) était aussi rendue plus grave par la distance soulignée ainsi entre l'homme et Dieu, puisque ce dernier est au-dessus de la dualité. D'un point de vue poétique, cette idée trouve une expression remarquable dans le chiasme qui intervertit substantifs et adjectifs qualificatifs pour opposer « tu piedad inmensa » et « mi mayor ofensa », alors que la place comparable des possessifs soulignent le lien entre les deux tournures. De plus, dans le tout dernier vers, l'expression de l'intensité par « más » introduit un écho aux phonèmes consonantiques bilabiaux, de « inmensa » et « mayor », ce qui renforce l'expression de la gravité de cette offense.

Il importe maintenant de voir ce qu'implique cette représentation d'un Dieu supérieur au Bien et au Mal, à l'inverse de l'homme, qui tend, par nature, à être soumis à la dualité. La voix poétique justifie cette différence, ponctuellement du moins, par un rapprochement paradoxal entre l'homme et Dieu. C'est ce qui est exprimé par les derniers vers du *salmo* XIII<sup>876</sup> où, après avoir reconnu ses péchés, la voix poétique affirme, en se comparant à Dieu :

---

<sup>875</sup> BL 15.

<sup>876</sup> BL 25

« pero, considerando que he nacido  
 su viva semejanza,  
 espero en su piedad cuando me acuerdo  
 que pierde Dios su parte si me pierdo. »

Dans ces vers, le pardon de Dieu est espéré en raison du lien qui unit l'homme à la divinité, exprimé par les deux vers impairs (« su viva semejanza » et « pierde Dios su parte si me pierdo »). Le dernier de ces deux vers, en particulier, illustre cette proximité entre les deux entités en mettant en place une synecdoque qui fait de l'homme une partie de Dieu. La répétition de l'occlusive bilabiale sourde dans les deux occurrences du verbe « perdre » et le nom « parte » souligne ce rapport d'inclusion, renforcé par le fait que ce phonème constitue un écho à l'occlusive dentale sonore à l'initiale du nom « Dios ». Ces vers dépassent le rapport visuel, inspiré du texte de la Genèse, selon lequel Dieu a créé l'homme à son image<sup>877</sup>, pour en arriver à un rapport plus essentiel. Cette association étroite de l'homme et de Dieu est cohérente avec la nécessité absolue, selon la morale québécoise, d'une rémission pour tout pécheur : l'homme, s'il est par nature enclin à faire le Mal, est également d'essence divine, et ne peut donc pas être privé de la perspective du salut. Ainsi, alors que les poèmes précédemment cités associaient l'expression de la dualité à la constatation d'une opposition entre l'homme et Dieu, ce poème rapproche les deux entités. Cependant, comme dans le poème « Desacredita, Lelio, el sufrimiento »<sup>878</sup>, le lien entre l'humain et le divin n'est ici que partiel, il n'est qu'une proximité : dans le second des vers que nous venons de citer, le substantif « semejanza » désigne seulement une ressemblance apparente. Dieu a créé l'homme à son image, mais ce dernier n'est pas l'entité divine elle-même. De plus, l'adjectif « viva » sous-entend que la condition de l'homme est soumise au temps, pas éternelle comme celle de Dieu. La représentation de Dieu est donc complexe : il est à la fois supérieur au Bien et au Mal et menacé par les mauvaises actions des hommes. Cependant, du point de vue de l'expression poétique, c'est bien la supériorité qui prime : le propos du *salmo* XIII est, en effet, d'exprimer la confiance en l'idée que Dieu dépassera la dualité Bien / Mal pour pardonner finalement au sujet poétique si celui-ci fait l'effort de s'élever aussi au-dessus de cette dualité, en implorant sa pitié (« su piedad », v. 20).

<sup>877</sup> Genèse, I, 26 : « Y dijo Dios: Hagamos al hombre á nuestra imagen, conforme á nuestra semejanza [...] », ce qui rappelle le vers 19 du sonnet qui nous occupe : « su viva semejanza ».

<sup>878</sup> BL 87 / R 60.

### 2.3-Un Dieu au-dessus de toute immédiateté

En plus d'échapper à la dualité, l'entité divine, dans la poésie morale quévédienne, est supérieure à toute limite qui la maintiendrait dans le présent. Ainsi, les actions qu'elle met en place s'inscrivent par nature dans la durée, dans l'éternité, ce qui correspond au dogme catholique. Au contraire, l'être humain, tel que le représente ici Quevedo, est caractérisé par sa propension à ne s'intéresser qu'au présent, sans tirer de leçons du passé, et en ne se projetant que dans un futur proche où seul importe son bien-être superficiel, pas dans un futur plus lointain où son salut pourrait intervenir. L'intérêt des poèmes moraux est, encore une fois, souligné : ils luttent contre cette propension première de l'homme à se contenter de ce présent et de ce futur proche, c'est-à-dire de cette immédiateté, en le poussant au contraire vers l'éternité dans laquelle s'inscrit Dieu.

Le plus souvent, la capacité divine à s'élever ainsi est décrite par la voix poétique quévédienne comme ce que son allocutaire ne comprend pas, tandis que le sujet poétique en aurait conscience. Le propos explicite du poème est alors, en accord avec le but édifiant de l'ensemble du corpus, que l'allocutaire se rende compte de la différence entre sa perception de la réalité (déformée par l'omniprésence de l'immédiateté dans sa pensée) et la réalité telle que Dieu l'a conçue. C'est ainsi que, dans le sonnet « Duro tirano de ambición armado »<sup>879</sup>, la voix poétique met en place une série de quatre oppositions :

« Duro tirano de ambición armado,  
en la miseria ajena presumido,  
o la piEDAD de Dios llamas olvido,  
o arguyes su paciencia de pecado.

Y puede ser que llegues, obstinado  
y de mordaz blasfemia persuadido,  
a negarle el valor, cuando, ofendido,  
crecer quiere el castigo dilatado.

No es negligencia la piEDAD severa;  
bien puede emperezar, mas no olvidarse  
la atención más hermosa de la esfera.

Estále a Dios muy bien el descuidarse  
de la venganza que tomar espera:  
que sabe, y puede, y debe desquitarse. »

Les deux premières oppositions de cette série s'organisent chacune autour d'un verbe qui exprime le décalage entre la réalité et la façon qu'a l'allocutaire de la percevoir : c'est le rôle des verbes « llamas » et « arguyes ». Ils permettent d'opposer « piEDAD » à « olvido » et « paciencia » à « pecado », le premier de chacun des deux termes désignant, chaque fois,

---

<sup>879</sup> BL 130 / R 108.

l'action de Dieu telle qu'elle est réellement, alors que le second terme correspond à la vision qu'a l'allocutaire de cette action divine. Or, cette vision est faussée par l'erreur morale de cet allocutaire, coupable de ne réfléchir que dans le cadre temporel de l'immédiateté. De manière légèrement différente, dans le premier tercet, deux séries de deux termes sont opposées, de manière plus explicite, grâce à l'usage de la négation, qui constitue un *crescendo* dans l'intensité de l'opposition. La négation « No », par laquelle débute le vers 9, souligne ainsi l'opposition entre ce que perçoit l'allocutaire (« negligencia ») et la réalité (« piedad »). Au vers suivant, l'adversatif « mas » précède la négation « no » pour en renforcer encore l'effet : opposer radicalement « emperezar » et « olvidarse ». Dans le second tercet c'est encore une construction binaire qui exprime l'erreur de jugement de qui prendrait la patience de Dieu pour un oubli : les deux verbes pronominaux, à la forme infinitive, « descuidarse » et « desquitarse », se répondent à la rime. Ils associent deux réalités qui ne s'opposent qu'en apparence : le désintéret momentané de Dieu pour une vengeance, et l'avènement, en fait inévitable, de cette dernière. Les trois verbes dans « sabe, y puede, y debe desquitarse » concourent à représenter l'idée que la punition divine ne pourra qu'être reportée hors de l'immédiateté de l'homme, mais en aucun cas évitée par ce dernier.

Dans le sonnet « Contó tu reino Dios, hale cumplido »<sup>880</sup>, l'épisode de l'Ancien Testament<sup>881</sup> où la main de Dieu écrit sur un mur la condamnation du roi impie Balthasar est rapportée et la situation de Dieu au-dessus de l'immédiateté humaine est exprimée par les marqueurs de la temporalité. Ce sont, en effet, des futurs, des adverbes de temps et une conjonction de coordination qui disent cette supériorité :

« Contó tu reino Dios, hale cumplido,  
su reino sobre el tuyo se ha llegado,  
cumplirá su justicia en tu pecado.  
Contará su castigo tu gemido.

Ya fuiste en sus balanzas suspendido,  
y lo que menos tienes ha pesado,  
por lo que falta te será quitado  
lo poco que en horror has detenido,

tu reino es dividido y a los medos  
y persas se da, porque en violenta  
mesa bebas sacrílego tus miedos.

Dios para castigar primero cuenta,  
pesa después su mano, y con los dedos  
escribe división, muerte, y afrenta. »

<sup>880</sup> BL 170.

<sup>881</sup> Daniel V, cf. aussi deuxième partie, paragraphes 3.4 et 4.2.1.

La menace qui pèse sur l'allocutaire de ce sonnet est, d'abord, exprimée à travers la certitude du châtement divin, au futur, dans les quatrains. Dans le premier tercet, la punition de Dieu commence à apparaître, au présent. Enfin, ce même temps est utilisé dans le second tercet pour décrire cette façon de punir comme une vérité générale. Remarquons que, dans le dernier tercet, les trois moments du châtement sont introduits par des adverbes de temps et une conjonction de coordination, ce qui a le même effet que l'emploi des futurs dans les quatrains : montrer que la succession des actions qui constituent le châtement divin est inévitable. Dans ce poème, la capacité divine à se situer au-dessus de l'immédiateté est exprimée par la projection de la voix poétique dans un futur que l'allocutaire n'imagine pas au moment de l'énonciation. S'il ne veut pas ressembler à Balthasar ni subir un sort comparable au sien, l'allocutaire doit donc quitter l'immédiateté pour se tourner vers Dieu. Précisons que dans l'autre poème moral qui évoque le personnage de Balthasar, le sonnet « De los misterios a los brindis llevas »<sup>882</sup>, si le thème de l'impossibilité d'échapper à la vengeance divine est repris à travers le même exemple biblique, la supériorité de Dieu par rapport à l'immédiateté n'est pas abordée. Le fait que cette question soit mentionnée dans « Contó tu reino Dios, hale cumplido »<sup>883</sup> n'est donc pas intrinsèquement lié au thème du sonnet, mais constitue le fruit d'un choix de la voix poétique et souligne la tendance qu'évêdienne à la variété, puisqu'un même propos n'est traité que dans un seul des deux sonnets qui ont pourtant le même épisode biblique pour point de départ.

Quant au sonnet « Porque el azufre sacro ne te queme »<sup>884</sup>, il utilise un procédé qui rappelle les oppositions de « Duro tirano de ambición armado »<sup>885</sup>, pour dire la supériorité divine par rapport à l'immédiateté :

« Porque el azufre sacro no te queme,  
y toque el roble, sin haber pecado,  
¿será razón que digas, obstinado,  
cuando Jove te sufre, que te teme? » (vv. 1-4)

De même que dans le sonnet précédemment évoqué, la voix poétique oppose la description de la réalité des choses (« Jove te sufre ») à la mention de ce que perçoit son allocutaire (« te teme »). Dans ce cas, « cuando » a, à la fois, une valeur temporelle et une dimension adversative. Remarquons aussi qu'un même adjectif, « obstinado », sert à qualifier l'allocutaire dans les deux sonnets : le fait qu'il se limite à l'immédiateté n'est donc pas

---

<sup>882</sup> BL 128 / R 106.

<sup>883</sup> BL 170.

<sup>884</sup> BL 53 / R 13.

<sup>885</sup> BL 130 / R 108.

uniquement lié à sa condition humaine, il est aussi le fruit d'une erreur morale, qui l'ancre dans une conception erronée et duelle du monde.

Parfois, cependant, la voix poétique prie Dieu en lui demandant d'intervenir, lui rappelant son rôle de vengeur, comme si la dualité faisait défaut à l'exercice du châtement, comme si la supériorité divine par rapport à l'immédiateté mettait en danger l'exercice de la justice de Dieu. C'est l'idée qui est développée dans le sonnet « A tu justicia tocan mis contrarios »<sup>886</sup>, où la voix poétique réclame une punition immédiate, tout en affirmant qu'elle sait que cette dernière va arriver :

« A tu justicia tocan mis contrarios,  
pues a encargarte de ellos te comides,  
cuando venganzas para tí nos pides,  
que guarda tu decreto en tus erarios.

Contigo lo han de haber los temerarios,  
pues en humo y ceniza los divides;  
y el blasón de sus armas y sus lides  
desmentirás con escarmientos varios.

Pues Dios de las Venganzas te apellidas,  
baja al tirano débil encumbrado;  
hártese en él tu saña de heridas.

De mi agravio, Señor, te has encargado:  
pues tus promesas, grande Dios, no olvidas,  
caiga deshecho el monstro idolatrado. »

Le verbe « comedir(se) » (v. 2), dont le sujet est Dieu, exprime l'idée qu'il tarde à mettre en place le châtement mérité par les ennemis du sujet poétique. De même, le recours à deux impératifs (« hártese », v. 11, et « caiga », v. 14) tend à montrer qu'il faudrait exiger de Dieu une punition pour les coupables, alors que la justice divine repousserait plutôt l'application de telles peines. Le poème trouve alors sa raison d'être, dans le cadre de la fiction poétique, dans la nécessité de rappeler à Dieu ce rôle de vengeur. Cependant, dans ce même sonnet, le futur « desmentirás » (v. 8) et l'incise causale « pues tus promesas [...] no olvidas » (v. 13) expriment la certitude que Dieu va mettre en place un tel châtement. Il faut alors sans doute comprendre que la prière de la voix poétique n'est pas motivée par la crainte que Dieu ne punisse pas, mais par le besoin d'immédiateté du sujet poétique. Ce dernier est ainsi représenté comme fondamentalement humain : il connaît la façon d'agir de Dieu, mais demeure impatient et ne peut s'empêcher de le prier pour s'assurer qu'il agisse. Cette image d'un sujet poétique humain rend plus efficaces les conseils moraux qu'il prodigue : si, en tant

---

<sup>886</sup> BL 100 / R 76.

qu'être moralement imparfait, le sujet poétique parvient à une conduite morale juste, les allocutaires des poèmes en sont sans doute aussi capables. Dans ce sonnet, apparaît l'image d'un Dieu vengeur et exterminateur, qui se dessine également, bien que d'une manière moins évidente, dans « Duro tirano de ambición armado »<sup>887</sup>. Cependant, signalons qu'il s'agit plus là d'exceptions que de cas typiques de la poésie morale québécoise : la notion de pardon toujours possible y demeure même essentielle, confirmant la place de Dieu au-dessus d'une dualité immuable entre Bien et Mal, entre non pécheur et pécheur.

## 2.4-Un Dieu au-dessus de toute relation de commerce ou d'échange

Le sonnet « Porque el azufre sacro no te queme »<sup>888</sup> a été évoqué dans le paragraphe antérieur à propos de la distance qui existe entre Dieu et l'immédiateté, mais la divinité échappe aussi à la dualité du don et de la réception : ce n'est ni en donnant à Dieu, ni en lui promettant quelque chose, qu'on peut espérer obtenir sa grâce. Le système du don et de la réception, dont nous avons déjà étudié les limites quand il concerne deux humains<sup>889</sup>, trouve aussi, toujours d'après la voix poétique québécoise, des limites quand il confronte l'homme à la divinité. C'est ainsi que le dernier tercet de ce sonnet multiplie les mentions d'une matérialité repoussante pour critiquer les tentatives d'acheter Dieu par des sacrifices. Dans ce cas, la *presencia de lo romano* met, exceptionnellement, Jupiter et le Dieu chrétien sur un plan d'égalité :

« Porque el azufre sacro no te queme,  
y toque el robre, sin haber pecado,  
¿será razón que digas, obstinado,  
cuando Jove te sufre, que te teme?

¿ Que tu boca sacrílega blasfeme

<sup>887</sup> BL 130 / R 108.

<sup>888</sup> BL 53 / R 13. Il est intéressant de citer un passage d'une satire de Perse, pour mieux comprendre l'origine et le sens de certains termes de ce sonnet :

« Ignovisse putas, quia, cum tonat, ocius ilex  
Sulpure discutitur sacro quam tuque domusque ?  
An, quia non fibris ovium Ergennaque iubente  
Triste jaces lucis evitandumque bidental,  
Idcirco stolidam praebet tibi vellere barbam  
Juppiter ? Aut quidnam est, qua tu mercede deorum

Emeris auriculas, pulmone et lactibus unctis ? » / « Penses-tu qu'il t'a pardonné, parce que, quand il tonne, le souffre sacré a plus tôt fait de fracasser une yeuse que toi et ta maison ? Si tu ne gis point dans les bois sacrés, sinistre bidental à fuir, sur le commandement de la fibre des brebis et d'Ergenna, est-ce qu'en conséquence Jupiter stupide t'autorise à lui tirer la barbe ? Quel est le prix auquel tu as payé les oreilles des dieux, un poumon et des boyaux graisseux ? » (Perse, *Satires*, texte établi et traduit par A. Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1951, v. 24-30, p. 25).

<sup>889</sup> Cf. paragraphe 1.4.2 de la deuxième partie.

porque no eres bidéntal evitado?  
 ¿Que en lugar de enmendarte, perdonado,  
 tu obstinación contra el perdón se extreme?

¿ Por eso Jove te dará algún día  
 la barba tonta y las domidas cejas,  
 para que las repele tu osadía?

A dios, ¿ con qué le compras las orejas?  
 Que parece asquerosa mercancía  
intestinos de toros y de ovejas. »

La matérialité ici mentionnée est d'abord celle de la Nature, présente dans la satire de Perse, et à laquelle pense échapper l'allocutaire : contrairement au chêne, il échappe à la foudre, et il n'est pas maudit comme un bidental, c'est-à-dire un lieu où, la foudre étant tombée pour marquer la colère des Dieux, les anciens Romains sacrifiaient une brebis. Mais la matérialité est aussi celle liée au commerce, déjà présente chez Perse également, que pratique ce même allocutaire. Elle est évoquée par le verbe « comprar » et le substantif « mercancía », qui rime avec « osadía » (v. 11), annonçant la dimension critiquable de ce commerce. Enfin, la matérialité est encore celle, repoussante, des viscères des animaux sacrifiés. D'une manière plus perceptible que dans la source latine, l'adjectif « asquerosa » dit ici le dégoût, avant même que la mention des viscères n'apparaisse : le lecteur est invité par avance à lire dans ce sens le substantif « intestinos », qui en lui-même ne connote qu'indirectement cette idée. Ici, le dégoût matériel rend logique l'apparition d'un dégoût moral : la mise en évidence de la matérialité des éléments sacrifiés va de pair avec le mépris pour ces actions et l'homme doit s'en détacher s'il veut réellement satisfaire Dieu.

Dans « Para comprar los hados más propicios »<sup>890</sup>, on retrouve la même idée :

« Para comprar los hados más propicios,  
como si la deidad vendible fuera,  
 con el toro mejor de la ribera  
 ofreces cautelosos sacrificios.

Pides felicidades a tus vicios;  
 para tu nave rica y usurera,  
 viento tasado y onda lisonjera,  
 mereciéndole al golfo precipicios.

Porque exceda a la cuenta tu tesoro,  
 a tu ambición, no a Júpiter, engañas;  
 que él cargó las montañas sobre el oro.

Y cuando l'ara en sangre humosa bañas,  
 tú miras las entrañas de tu toro,  
 y Dios está mirando tus entrañas. »

---

<sup>890</sup> BL 69 / R 32.



Dans le premier quatrain du sonnet, le commerce est évoqué par le lexique (« comprar », « vendible ») et l'alliance du comparatif « como si » avec le mode subjonctif dit l'erreur qui consiste à valoriser le commerce. Lui associer la divinité est une grave erreur et le système des rimes des deux quatrains renforce cette idée en associant « sacrificios » (v. 4) à deux substantifs connotés négativement : « vicios » et « precipicios ». Le premier des deux termes évoque de manière assez directe le Mal, d'un point de vue sémantique. Quant au second, « precipicios », il est lié à la métaphore de la chute et connote donc aussi le Mal. Dans les tercets, alors qu'elle est présentée sur le mode de l'hypothèse dans le premier quatrain, l'association de Dieu au commerce apparaît aussi comme une grave erreur morale. Dans ces vers, Jupiter et le Dieu chrétien sont encore une fois associés : tous deux se caractérisent par une connaissance supérieure à l'homme<sup>891</sup>. Alors que ce dernier croit que l'or est un bien à rechercher, Jupiter sait qu'il faut s'en protéger et c'est pourquoi il l'a enterré sous des montagnes, dans des mines. De même, alors que l'homme croit que son dieu regarde, comme lui, les entrailles des bêtes sacrifiées, la réalité, selon la voix poétique, est que le Dieu chrétien regarde en fait les entrailles de l'homme. Cette image correspond à la double idée que, d'une part, Dieu connaît parfaitement ce que cache l'homme, moralement comme physiquement et, d'autre part, qu'il lui prépare un châtiment, sans doute la perte de son salut, destiné à s'accomplir à l'occasion de la destruction du corps par la mort, évoquée par les entrailles. Bien sûr, dans le poème, la menace de cette punition est liée au fait que l'allocutaire donné en contre-exemple ne sait pas se détacher de la matérialité, croyant que Dieu lui-même y est sensible. Au contraire, si l'allocutaire second du texte suit l'*escarmiento* présenté par la voix poétique et s'élève au-dessus de cette forme de dualité, il aura un comportement moral adéquat aux exigences chrétiennes et satisfera Dieu.

## 2. 5-Un Dieu au-dessus de certaines prières des hommes

Pour finir, considérons que, si la dualité caractérise, par essence, la pensée et la condition humaines, il est logique qu'elle marque aussi les prières des hommes et qu'au contraire la divinité s'en éloigne. Dieu se placerait donc à une certaine distance de telles prières et la question est alors de savoir comment la voix poétique dénonce le fait que celles-ci soient marquées par la dualité. D'ordinaire, le principe d'une prière, telle que la représente la voix poétique qu'évêdienne des textes moraux, est de mettre en œuvre un discours pour

---

<sup>891</sup> Jupiter, comme Dieu, est au-dessus de toute relation de commerce ou d'échange. Ce point commun entre les deux divinités ne remet pas en question le fait que, d'une manière générale, les deux entités sont à distinguer ; simplement, on comprend que même un dieu païen ne peut pas être acheté.

obtenir de Dieu une action qui soit à la fois conforme au souhait du sujet et à la morale chrétienne. À partir du moment où l'objet de la prière est d'obtenir une action qui contredit la morale, la prière devient simplement contraire à son essence, paradoxale, le Mal y étant présent à la place du Bien. Dans le cadre de ces « mauvaises » prières, Dieu échappe à son rôle habituel d'entité qui vient en aide aux hommes, en accédant à leurs demandes : c'est la menace de punition divine qui est représentée, doublée de la perspective du pardon.

Remarquons d'abord que certains poèmes disent le tort des hommes à formuler des prières contraires à la morale, mais sans que Dieu soit pour autant prêt à punir de tels abus. C'est le cas des deux sonnets « Injurias dices, avariento, al cielo »<sup>892</sup> et « Lágrimas alquiladas al contento »<sup>893</sup>. En effet, dans le premier, seule la voix poétique condamne l'allocutaire, de manière explicite, dans le dernier tercet, mais sans que la mention d'un Dieu actif soit présente une seule fois dans le sonnet :

« Injurias dices, avariento, al cielo;  
llámasle de metal, porque no llueve:  
dime el socorro que a tu troj le debe  
en el pobre que viste sin consuelo.

De estéril osas acusar el suelo,  
porque a los gritos tuyos no se mueve;  
presumes, necio, de mandar la nieve,  
y al invierno quieres tasar el yelo.

Si no se abre el cielo soberano,  
si no dan fruto a tu labor las tierras,  
imitan tus graneros y tu mano.

En cuanto al cielo le suplicas, yerras;  
pues, de los bienes que te dio, tirano,  
le pides que se abra, y tú le cierras. »

Dans ces vers, l'allocutaire ne dépasse ni la dualité ni les fausses apparences : il considère comme mauvais tout ce qui ne répond pas à son désir immédiat et accuse le Ciel de mal agir contre lui. Le présent « yerras » est une constatation et une condamnation sans appel de cet allocutaire, en accord avec l'apposition qui le désigne comme « tirano » au vers 13, mais le ciel est représenté comme l'objet de la mauvaise prière, pas comme ce qui pourrait la punir. Dans le dernier tercet de « Lágrimas alquiladas al contento », même, la divinité est une victime potentielle des hommes :

« Y el ser los dioses masa de tesoro,  
los tiene al fuego y cuño condenados,  
y al Tonante, fundido en cisne y toro. »

---

<sup>892</sup> BL 119 / R 97.

<sup>893</sup> BL 54 / R 14.

L'effet d'une telle représentation des dieux antiques, ici rapprochés du concept général de divinité, va dans le sens d'un appel rhétorique à la capacité d'indignation des allocutaires seconds devant le sacrilège. La mention explicite d'un Dieu prêt à se venger lui-même des torts qui lui sont ainsi infligés n'est donc pas systématique et il est alors d'autant plus important de comprendre comment elle fonctionne dans les cas où elle est présente.

À la différence des textes précédents, Dieu est représenté ailleurs comme capable de se venger lui-même des mauvaises prières des hommes ; cependant, l'écriture poétique fait passer cette notion de vengeance après la description du grand tort moral des hommes que le sonnet critique. Ainsi, dans « Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh Licas! »<sup>894</sup>, le propos premier du sonnet est de souligner le tort de l'allocutaire ; la représentation d'un Dieu menaçant n'est présente que dans la chute du sonnet, une fois qu'a été mis en évidence le caractère éminemment hors norme, et donc critiquable, de la prière de l'allocutaire. Il s'agit même d'un véritable détournement de la prière :

« Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh Licas!  
cogiendo a Dios a solas, entre dientes,  
los ruegos que recatas de las gentes  
sin voz a sus orejas comunicas.

Las horas pides prósperas y ricas,  
y que, para heredar a tus parientes,  
fiebres reparta el cielo pestilentes;  
y de ruinas fraternas te fabricas.

¡Oh grande horror! Pues cuando de ejemplares  
rayos a Dios armó la culpa, el vicio,  
víctimas le templaron los pesares.

Y hoy le ofenden así, ya no propicio,  
que, vueltos sacrilegios los altares,  
arma su diestra el mismo sacrificio. »

Pour souligner l'erreur morale de l'allocutaire, la voix poétique met en place, dans le premier quatrain, une série de cinq références au caractère silencieux de ces prières, ce qui donne l'impression, dès le départ, qu'il s'agit d'actions peut-être répréhensibles. L'action de prier Dieu est, en effet, décrite à travers les compléments « a solas », « entre dientes », « sin voz », « a sus orejas » et la relative « que recatas de las gentes » qualifie directement le substantif « ruegos ». Le second moyen mis en place pour critiquer ces prières est le paradoxe, présent dans les alliances de mots « de ruinas fraternas te fabricas » et « vueltos sacrilegios los altares ». Dans « de ruinas fraternas te fabricas », le paradoxe constitué par l'action de construire quelque chose à partir de ruines, aussi exploité ailleurs dans la poésie morale<sup>895</sup>, se

<sup>894</sup> BL 132 / R 110.

<sup>895</sup> Cf. notamment BL 58 / R 18.

double du paradoxe qu'implique la mention des « ruinas fraternas » : il est contre-nature, et donc paradoxal, de tirer profit de la ruine de son propre sang, de son frère. Dans « vueltos sacrilegios los altares », le paradoxe est encore plus évident : il consiste en l'alliance d'un substantif désignant l'endroit le plus sacré d'un lieu de culte et du nom « sacrilège ». L'effet de telles oppositions est de montrer que l'action de l'allocutaire est contraire à la nature du monde, qu'elle est totalement condamnable. Mais Dieu est représenté comme bien au-dessus de telles dérives, auxquelles il ne se laisse pas prendre. La répétition de l'adjectif « grande » (vv. 1 et 9) montre que toute la grandeur matérielle du sacrifice ne peut avoir d'égale que la grandeur de l'horreur qu'il inspire.

Dans le sonnet « ¡Oh fallezcan los blancos, los postreros [ ! ] »<sup>896</sup>, enfin, la situation est plus complexe encore et aboutit à une représentation d'ensemble du dépassement de la dualité. En effet, après avoir successivement cité différentes mauvaises prières adressées à Dieu et demandant notamment la mort de Clitus, la voix poétique apostrophe un allocutaire portant le même nom que celui dont il souhaite la mort, dans la chute du poème, invitant à relire ce dernier en se demandant si les dualités Autre / Soi et Bien / Mal ont finalement lieu d'être ou si le Clitus nommé à la fin du sonnet, en réclamant la mort d'un premier « Clitus », n'attire pas sur lui la menace d'un châtement divin. Le propos de ce sonnet est d'inviter au dépassement de ces deux types de dualité, en montrant combien elles sont mauvaises aux yeux de Dieu :

« ¡Oh fallezcan los blancos, los postreros  
años de Clito! Y ya que, ejercitado,  
corvo reluzga el diente del arado,  
brote el surco tesoros y dineros.

Los que me apresuré por herederos,  
parto a mi sucesión anticipado,  
por deuda de la muerte y del pecado,  
cóbrenlos ya los hados más severos. »

¿Por quién tienes a Dios? ¿De esa manera  
previenes el postrero parasismo?  
¿A Dios pides insultos, alma fiera?

Pues siendo Stayo de maldad abismo,  
clamara a Dios, ¡oh Clito!, si te oyera ;  
y ¿no temes que Dios clame a Sí mismo? »

Dans ces vers, le monde tel que se le représente l'allocutaire Clitus est composé de deux séries d'éléments seulement : lui, et le confort matériel qu'il se souhaite, les autres, dont les droits sont sans importance. Or, le propos de la voix poétique est de dénoncer une telle

<sup>896</sup> BL 91 / R 66. Cf. aussi paragraphe 3.2 de la deuxième partie.

attitude, en critiquant, d'abord, le goût pour l'argent. C'est le rôle de la rime entre « dineros » et « herederos », qui enjambe les deux quatrains en les associant par ces deux mentions des richesses matérielles. De plus, au vers 4, le retour de la syllabe « -ros » entre « tesoros » et « dineros » renforce l'insistance sur cette notion de richesse matérielle. Enfin, si nous ne parvenons à comprendre le second quatrain qu'en donnant à « Los que » un antécédent humain sous-entendu, il n'en demeure pas moins que, d'un point de vue de proximité syntaxique et strophique, ce pronom renvoie à « tesoros y dineros », rendant plus dense encore le champ lexical de l'argent et donnant l'impression de retourner la prière contre elle-même<sup>897</sup>. Ce lien entre la mauvaise prière et la menace de punition qui plane sur l'auteur d'une telle demande est également souligné par une autre répétition que celle du prénom Clitus : celle de l'adjectif « postrero ». Quand il est employé pour la première fois, mis en valeur par sa place à la rime du vers 1, il évoque la proximité de la mort d'un premier Clitus : un ascendant du second Clitus, mentionné au vers 13. Par contre, lorsqu'il porte le second accent principal de l'hendécasyllabe héroïque qu'est le vers 10, il désigne la mort de ce second Clitus. Les deux morts sont ainsi rapprochées par une identité stricte qui est non seulement onomastique (Clito) mais aussi lexicale (« postreros »), ce qui souligne encore le lien de cause à conséquence entre le fait de souhaiter la mort d'autrui et le fait de devoir s'apprêter à se confronter avec difficulté à la sienne. Pour ne pas subir le même sort que le Clitus de la fin du poème, l'allocutaire second doit donc se dissocier de la dualité simpliste qui le fait associer les richesses à un bien désirable, et il doit adopter une attitude différente de celle du personnage. C'est, du moins, ce qu'invite à faire la voix poétique qu'évêdienne, qui pose dans ce sonnet une série de questions pour que l'allocutaire premier prenne conscience de son erreur. Il s'agit là d'une manière rhétorique de faire passer un enseignement moral, mais cette entreprise de communication d'un savoir peut aussi prendre une tournure beaucoup plus explicite. Notre étude de la dualité, dans la mesure où son dépassement est réclamé de diverses manières, nous conduit donc maintenant à nous interroger sur un des outils principaux que la voix poétique utilise pour inciter à ce dépassement : ce que nous allons définir comme l'*enseñanza*.

---

<sup>897</sup> La traduction du vers 5 pourrait alors être : « [Les trésors et les écus] dont je me suis pressé de faire mes héritiers ».

CHAPITRE 3 :  
LES IMPLICATIONS DE CE DÉPASSEMENT :  
*L'ENSEÑANZA*

Le dépassement de la dualité est, nous l'avons vu, caractérisé par la complexité : il est souhaité, mais pas toujours atteint ; parfois réclamé avec force, mais difficile à réaliser. Face à cette ambiguïté, se dresse la nécessité d'un propos univoque, liée au contexte même de cette poésie, dont le but est de transmettre une certaine conception de la morale et, donc, de dispenser un enseignement, tout en provoquant un plaisir intellectuel, esthétique. Or, cela ne peut pas être atteint dans le cadre d'un propos confus. Pour remplir les exigences de clarté correspondant à une telle situation, la voix poétique représente explicitement la démarche d'apprentissage par laquelle l'ensemble de ses allocutaires est censé devenir apte à comprendre et à appliquer la morale qu'elle défend. Elle nomme l'effort fourni par les allocutaires fictifs des textes pour obéir aux injonctions de la voix poétique, dans le but prétendu que les allocutaires seconds de ces mêmes textes les suivent également. L'*enseñanza*, entendue ici comme dispense explicite d'une doctrine univoque, est la solution choisie par la voix poétique pour mettre en place le dépassement qu'elle propose de toute dualité et, plus généralement, pour diffuser sa représentation de la morale.

Le terme *enseñanza*, de même que le verbe *enseñar*, est souvent utilisé dans la poésie morale quévédienne et des termes de sens voisin sont également employés, comme les verbes « estudiar » et « aprender ». Mais intéressons-nous plus particulièrement aux définitions du mot *enseñanza*, afin de voir ce qu'implique le choix de ce terme pour désigner le processus souligné par la voix poétique. Dans le dictionnaire d'*Autoridades*, on trouve les définitions suivantes :

« Enseñanza : instrucción, documento, amaestramiento [...] SAAV. Empr. La enseñanza mejora à los buenos y hace buenos à los malos.

Enseñar : instruir, doctrinar, amaestrar, dár reglas y preceptos para la inteligencia de las cosas. [...] Vale también dár señas, mostrar, señalar, indicar : como Enseñar el camino, y assi otras cosas. [...] QUEV. Tír. la piedr. o ! qué instrumento te pudiera enseñar de esto, que te deshiciera los ojos ! »

Remarquons, d'abord, que la citation des *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo relie explicitement le mot *enseñanza* à la notion de Bien, par opposition au Mal : la dualité Bien / Mal n'est pas dépassée dans cette citation, mais la notion de morale y est présente, en accord avec le contexte des poèmes qui nous occupent. Remarquons aussi que le verbe « enseñar », contient la notion de vision, dans son acception de « dár señas [...] », ce que souligne la citation de *Tira la piedra y esconde la mano* de Quevedo<sup>898</sup>. Dans cette dernière, la notion de vision apparaît dans l'expression « deshacer los ojos », reliant l'action d'*enseñar* et une action concrète sur l'organe de la vision. Bien sûr, il ne s'agit là que d'un sens particulier d'*enseñar*, mais il n'en demeure pas moins que Quevedo joue sur cette proximité sémantique entre

<sup>898</sup> *Tira la piedra y esconde la mano o El Chitón de las Tarabillas* (1630), in *Obras completas, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, op. cit.*, pp. 805 et suivantes.

l'apprentissage et la vision. En effet, nous avons montré dans la première partie de ce travail à quel point cette question de la vision était importante dans la poésie morale quévédienne : utiliser le terme d'*enseñanza* plutôt qu'un autre pour évoquer le processus d'apprentissage nécessaire au dépassement de la dualité et à la bonne conduite morale est donc une façon de souligner la cohérence de l'ensemble que forme la poésie morale quévédienne.

### 3.1-L' utilité de l'*enseñanza*

Dans le cadre de la visée édifiante de la poésie morale quévédienne, l'*enseñanza* est généralement représentée comme un outil : nous nous proposons donc de commencer par voir quels moyens sont mis en œuvre pour cela, pour prendre en compte plus loin les nuances et les éventuelles limites à apporter à ce point de vue. Dans le but de montrer que l'*enseñanza* est un processus louable, la voix poétique représente de manière favorable les personnages ayant dispensé un enseignement, donnant à voir plusieurs sortes d'*enseñanzas*. C'est ainsi que, par exemple, il est rappelé que Sénèque ou le consul Marius ont communiqué un savoir utile. Dans le sonnet où Néron répond à Sénèque, il associe son habileté rhétorique à l'enseignement de son précepteur et allocutaire :

« Séneca, el responder hoy de repente  
a tu razonamiento prevenido,  
gloria es de tu enseñanza, que ha podido  
formar mi lengua contra ti elocuente. »<sup>899</sup>

Le substantif « enseñanza » est associé au nom « gloria », dont il est complément, ce qui relie la notion d'*enseñanza* à une représentation laudative. De plus, le paradoxe contenu dans la préposition « contra », qui exprime une action produite par l'*enseñanza* mais contraire à celui qui la dispense, souligne le pouvoir de celle-ci. En effet, l'enseignement de Sénèque est représenté comme capable de rendre son élève intellectuellement indépendant, au point qu'il se retourne contre son maître. Le lieu commun de l'élève dépassant le maître est ici mis au service de la célébration de la valeur de l'enseignement, alors que, d'ordinaire, il sert plutôt à souligner la valeur de l'élève.

D'une manière un peu moins explicite, le *Sermón estoico de censura moral*<sup>900</sup> associe étroitement l'*enseñanza* à l'exemple, dans le but de célébrer ces deux moyens complémentaires d'édification morale. C'est ainsi que, dans les vers 353 et 354, la voix poétique rappelle : « Mario nos enseñó que los trofeos / llevan a las prisiones ». Ici, le verbe « enseñar » est associé à un paradoxe, qui relie deux signifiants déjà proches par leur forme

<sup>899</sup> BL 44 / R 4, vv. 1-4.

<sup>900</sup> BL 145 / R 111.



plurielle et leurs trois syllabes : « trofeos » et « prisiones ». La valeur de l'enseignement est ici qu'il détrompe vis-à-vis des fausses apparences, l'action de Marius étant à la base de l'*escarmiento* que doit mener à bien l'allocutaire du poème. Dans ce but, la voix poétique s'associe à lui, à travers l'emploi de la première personne du pluriel, présente dans le pronom « nos », complément du verbe « enseñar ». Ainsi la voix poétique et son allocutaire sont-ils représentés comme également élèves de Marius, qui leur dispense cette forme particulière d'*enseñanza* : à la différence de Sénèque, qui est censé avoir professé une somme explicite de savoirs, à l'origine de la prétendue habileté oratoire de Néron, Marius apprend à vivre à un groupe qu'il n'est pas censé avoir côtoyé, les allocutaires du poème, et il provoque cet apprentissage à son insu aussi bien qu'à ses dépens. Pourtant, le verbe « enseñar » est employé, soulignant explicitement un lien entre la démarche volontaire de communiquer un savoir à autrui et celle, involontaire, qui consiste à subir des événements, que la voix poétique prend ensuite comme exemple pour favoriser un processus d'*escarmiento*.

Cependant, les mentions du terme exact d'*enseñanza* ne sont pas les seules références à ce processus dans les poèmes moraux quévédiens. Ainsi, certains verbes sont aussi employés, comme « aprender » ou « estudiar », qui renvoient à cette même notion. Dans ces cas, l'utilité de l'*enseñanza* est mise en évidence par le lexique qui la désigne directement. En outre, lors de ces emplois, le processus est pris en compte du point de vue du rôle qu'y occupe l'allocutaire du poème, allocutaire qui devient alors acteur de l'*enseñanza* reçue. C'est ce qu'il est invité à faire dans les sonnets « Solar y ejecutoria de tu abuelo »<sup>901</sup> et « Más vale una benigna hora del Hado »<sup>902</sup>, où la voix poétique l'enjoint de la façon suivante à suivre les exemples développés dans le sonnet :

« Solar y ejecutoria de tu abuelo

<sup>901</sup> BL 62 / R 23.

<sup>902</sup> BL 108 / R 85. Ce sonnet est inspiré d'un passage de Juvénal, dont il prend le contre-pied : le satiriste romain souligne les avantages du métier d'armes, alors que Quevedo en évoque l'aspect pénible et dangereux. Alors que l'expression « benigna hora » et l'allusion aux amours de Mars et Vénus évoquent, chez Quevedo, un improbable moment de répit, ces mêmes référents désignent, chez Juvénal, le moment heureux où le locuteur serait reçu comme soldat :

« Quis numerare queat felicis praemia, Galli,  
militiae ? Nam si subeuntur prospera castra,  
me pavedum excipiat tironem porta secundo  
sidere. Plus etenim fati valet hora benigni  
quam si nos Veneris commendet epistula Marti

et Samia genetrix quae delectatur harena. » / « Qui pourrait, ô Gallius, dénombrer les privilèges du métier des armes, quand on a la chance pour soi ? Si je suis admis dans le camp fortuné, puisse la porte me recevoir, conscrit timide, sous une heureuse étoile ! Car l'heure qui rend un destin propice a encore plus d'influence qu'une lettre de recommandation de Vénus à Mars, ou par sa mère, la déesse qui se plaît aux plages de Samos. » (Juvénal, *op. cit.*, satire XVI, vv. 1-6, p. 198).

Pour cette raison, on peut dire, comme Alfonso Rey, que « Quevedo expone una visión desengañada del heroísmo, abandonado el tono jocoso de Juvenal. » (Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, *op. cit.*, p. 47).

es la ignorada antigüedad sin dolo;  
no escudriñes al Tiempo el protocolo,  
no corras al silencio antiguo el velo.

Estudia en el osar deste mozuelo,  
descaminado escándalo del polo:  
para probar que descendió de Apolo,  
probó, cayendo, descender del cielo.

No revuelvas los huesos sepultados;  
que hallarás más gusanos que blasones,  
en testigos de nuevo examinados.

Que de multiplicar informaciones,  
puedes temer multiplicar quemados,  
y, con las mismas pruebas, Faetones.»

« Más vale una benigna hora del Hado  
al que sigue la caja y la bandera,  
que si una carta de favor le diera  
Venus para Mavorte enamorado.

Heridas son lesión al desdichado  
no mérito a su fama verdadera;  
servir no es merecer, sino quimera  
que entretiene la vida del soldado.

De las pérdidas triunfa el venturoso;  
padece sus vitorias el valiente,  
en mañosa calumnia del ocioso.

Druso, acomoda con la edad la mente;  
guarda para la paz lo belicoso;  
aprende a ser en el peligro ausente. »

Dans ces cas, il est remarquable que les verbes « estudiar » et « aprender » soient conjugués à l'impératif. Cette particularité, d'abord, montre que le propos de la voix poétique est de convaincre les allocutaires de suivre son *enseñanza*, puisque les verbes y faisant référence sont conjugués à un mode qui ordonne d'effectuer une action, l'impératif, dont l'allocutaire est le sujet, ce qui souligne la nécessité d'une démarche active du sujet dans le cadre de cet apprentissage. Pour le verbe « estudiar » comme pour le verbe « aprender », l'action désignée implique, de plus, un processus qui se caractérise par sa durée et donc par un effort potentiel de celui qui l'accomplit, dans le cadre de la fiction poétique.

Inversement, dans la mesure où ce qui est explicitement attendu de l'allocutaire est un rôle actif dans le cadre de l'*enseñanza*, il est logique que les situations où il se retrouve passif soient critiquées. Toutefois, il est remarquable que cette situation ne soit représentée qu'une seule fois dans notre corpus : dans le sonnet « César fortunado y fuerte »<sup>903</sup>, où, après avoir évoqué la soumission de toutes choses au temps et à la mort, la voix poétique reproche à son

---

<sup>903</sup> BL 10 / R 84.

allocutaire : « ¡ y lloras / las advertencias que la edad te envía! » (vv. 10-11). Dans cette phrase, c'est simplement l'exclamation qui traduit la surprise, la prétendue incompréhension de la voix poétique envers cette faiblesse et, donc, la critique d'une telle attitude. Ici, l'*enseñanza* est mal mise en œuvre, à cause de l'allocutaire : le temps, lui, (« la edad ») accomplit correctement le rôle qui lui est normalement dévolu, en envoyant les avertissements qui devraient provoquer chez l'allocutaire du sonnet un comportement conforme à la morale défendue dans la poésie morale quévédienne. Cependant, l'allocutaire en question ne met pas en œuvre les moyens nécessaires au bon fonctionnement de l'*enseñanza* : il n'accomplit pas d'action fertile du point de vue de la morale : il n'étudie ni n'apprend rien, il se borne à pleurer, ce qui donne lieu à l'incompréhension, explicite, et au mépris de la voix poétique, peut-être sous-entendu par l'exclamation. Cette évocation des prétendus sentiments de la voix poétique a pour but de provoquer les mêmes sentiments chez le lecteur, ainsi invité à se distinguer de ceux qui pleurent face à l'adversité, à adopter une attitude plus conforme à la morale quévédienne. Dans ce sonnet, l'allocutaire, qui se rend coupable de mal suivre l'*enseñanza* que pourrait lui dispenser le temps, est donc la source d'un *escarmiento*, par le contre-exemple, dans la mesure où la voix poétique le critique, invitant l'allocutaire second du poème à ne pas commettre la même erreur, à en tirer des leçons.

Interrogeons-nous maintenant sur les raisons qui peuvent expliquer pourquoi une telle représentation de la mauvaise mise en œuvre de l'*enseñanza* demeure un cas si isolé dans la poésie morale quévédienne, alors qu'on vient de voir qu'elle pouvait servir le propos d'édification morale du corpus. En fait, elle ne le sert que d'une manière indirecte, et la constatation à laquelle elle donne lieu d'abord demeure celle de son inefficacité première, quelles qu'en soient la cause et la durée. Pour cette raison, il est en fait logique que ce type de situation n'apparaisse que très peu dans la poésie morale quévédienne : représenter l'échec total d'un processus qu'on utilise pour convaincre est généralement illogique et peu efficace. Répétons cependant que, dans le cas qui nous occupe pour le moment, c'est bien l'attitude de l'allocutaire qui est à l'origine de l'échec de l'*enseñanza*, pas l'*enseñanza* en elle-même : de ce point de vue, ce processus n'est pas totalement remis en cause.

Voyons maintenant, quelle est, inversement, l'attitude célébrée, chez celui qui reçoit l'*enseñanza*, par la voix poétique quévédienne. Le sonnet « Conso, el primer consejo que nos diste »<sup>904</sup> met en valeur la position basse, l'humilité, comme seule façon de se comporter pour qui souhaite obtenir les faveurs divines. Dans cette optique, le poème oppose les mentions du

---

<sup>904</sup> BL 76 / R 39.

mouvement descendant, valorisées, à celles du mouvement ascendant, associées à des éléments menaçants :

« Conso, el primer consejo que nos diste  
fue mandarnos bajar para logarte;  
a los templos de Júpiter y Marte  
se sube, si se baja al que eligiste.

Al que descende tu deidad asiste,  
y en lo humilde y lo bajo puede hallarte  
Dios; que en las cumbres nunca tienes parte,  
donde la vanidad se te resiste.

Mas si te admite aquel que subir quiere,  
búsquete en Roma, que creció contigo,  
y en ella sus aumentos considere.

Yo, que descendo, tus altares sigo;  
y quien por ti no baja, si subiere,  
buscando premios, hallará castigo. »

Nous reviendrons plus loin sur la métaphore de la montée et de la descente ; remarquons pour le moment la présence de l'*enseñanza* dans ces vers : « bajar », au vers 2, est associé au verbe « mandar », qui dit l'ordre à suivre, donné par la divinité, ce qui donne l'image d'une *enseñanza* plutôt impérative, autoritaire. Dans le même quatrain, la forme impersonnelle « se sube » et le groupe nominal « los templos de Júpiter y Marte » s'opposent à « se baja » et « al que eligiste ». Dans le quatrain suivant, « [e] que descende » est représenté comme aidé par Dieu (il est complément du groupe « tu deidad asiste »), et l'article neutre associe cette même divinité, représentée par le pronom complément « te », à l'humilité et à la position basse (« lo humilde y lo bajo »). Inversement, le groupe nominal « las cumbres » est suivi de la négation « nunca », qui repousse la position haute hors de l'espace célébré par la voix poétique et utilise l'opposition comme procédé d'*enseñanza*. Avec les deux subjonctifs du premier tercet, c'est un processus plus long qui est introduit : les verbes « buscar » et « considerar » évoquent un effort intellectuel de la troisième personne alors mentionnée. Or, le but de cet effort, réclamé par la voix poétique grâce au subjonctif, est un *escarmiento* issu de l'examen de la destinée de Rome. Avant de demander conseil à Consus pour mener à bien sa propre ascension, le personnage pris en exemple par la voix poétique doit réfléchir et comprendre que cette ascension est vaine, car fragile et réversible. Dans ce premier tercet, on passe donc d'une considération ponctuelle sur l'attitude humble à adopter, pour s'attirer les faveurs de Consus, à l'idée plus générale qu'il faut, dans tous les cas, faire preuve d'humilité, en raison de la fragilité de la gloire. La force rhétorique de ce tercet réside dans le fait qu'il ne mentionne aucune ruine, ni celle de la Rome antique, ni celle qui menace l'homme : la seule mention de la ville doit permettre de faire tenir au lecteur un raisonnement qui lui fera

comprendre la fragilité des choses humaines. Cette économie de moyens est perceptible dans l'utilisation du verbe « considerar », qui ne donne pas d'information sur le contenu du jugement. Quant à son complément (« sus aumentos »), il constitue une référence double : il peut aussi bien renvoyer à Rome, l'élément le plus proche dans la phrase (« búsqüete en Roma, que creció contigo, / y en ella sus aumentos considere. » , vv. 10-11) qu'à « aquel que subir quiere » (v. 9), également proche, puisque cette troisième personne du singulier est contenue dans la forme verbale « considere », que seul le nom « aumentos » sépare du possessif. La ruine actuelle de Rome est ainsi rapprochée de celle qui menace l'homme trop ambitieux. L'effet de l'économie générale de moyens propre à ce sonnet est de représenter l'attitude morale découlant de l'observation de Rome comme la seule possible : observer la ville dans son état au moment de la rédaction de ce sonnet ne peut amener qu'à la conclusion de la fragilité des entreprises des hommes. Avec le dernier tercet, l'*enseñanza* prend une tournure plus explicite, dans la mesure où la voix poétique se donne en exemple, en employant le pronom sujet de première personne, dès le début du premier vers de la strophe, suivi de la relative « que desciendo ». Inversement, la troisième personne du singulier est associée, explicitement aussi, au mouvement ascendant. Ce sonnet a, de plus, ceci de remarquable que le dernier mot en est « castigo », ce qui permet de clore le poème sur la mention de la menace qui plane sur qui ne suivrait pas l'*enseñanza* dispensée. Alors que le processus de l'*enseñanza* n'était que secondaire dans les trois premières strophes, où la leçon à tirer apparaissait comme une évidence, le dernier tercet souligne le châtement réservé à ceux qui ne se montreraient pas assez humbles et l'*enseñanza* devient alors non seulement explicite mais également un peu menaçante. Le dépassement de la dualité (ici, celui de la dualité haut / bas pour préférer l'humilité aux honneurs) ne se fait donc pas sans mal, malgré l'*enseñanza*, et on comprend donc que cette dernière est indispensable à l'édification morale.

### 3.2 Son contenu

Il importe maintenant de savoir quel est le contenu de l'*enseñanza* : quelles certitudes apporte-t-elle ? quelle vision du monde communique-t-elle ? Cela revient à s'interroger sur le contenu de la poésie morale elle-même, ce que nous avons fait en introduction, afin de commencer notre étude avec une vision d'ensemble cohérente. Cependant, nous voudrions ici, alors que la fin de ce travail se dessine, apporter un élément nouveau à la définition générale de la morale quévédienne comme une morale catholique influencée par le néo-stoïcisme. En accord avec cette tradition morale, mais également en lien avec la difficile question du

dépassement de la dualité, il s'avère que la morale quévédienne se caractérise par un rapport particulier à la mort, dispensé par l'*enseñanza*. La mort, opposée à la vie selon la conception duelle du monde, est, pour la voix poétique quévédienne des poèmes moraux, ce qu'on ne peut malheureusement pas vaincre matériellement, mais que l'on peut accepter, remportant ainsi sur elle une victoire intellectuelle. Un des propos de la poésie morale quévédienne est de présenter des stratégies de pensée, aptes à permettre à l'allocutaire de supporter la souffrance que représente la perspective de la mort. En effet, en plus de souligner la dure réalité de la condition humaine, la voix poétique entreprend, dans certains textes, de proposer des conseils susceptibles de rendre ce *desengaño* supportable.

Dans les quatrains du sonnet « *Pise, no por desprecio, por grandeza* »<sup>905</sup>, la voix poétique souhaite la permanence de comportements moralement critiquables, puis réitère cette stratégie discursive dans le premier tercet, pour y opposer dans la dernière strophe sa propre attitude, donnée en exemple :

« *Pise, no por desprecio, por grandeza,  
minas el avariento fatigado;  
viva amando, medroso y desvelado,  
en precioso dolor, pobre riqueza.*

*Ose contrahacer en su cabeza  
zodiaco y esferas de ilustrado  
cintillo, de planetas coronado,  
que en Oriente mintió Naturaleza.*

*El escultor a Deucalión imite,  
cuando anime las piedras de su casa;  
el pincel a los muertos resucite.*

*Que en mi cabaña, con mi lumbre escasa,  
poco tendrá la Muerte que me quite  
y la Fortuna en que ponerme tasa. »*

Dans le dernier vers du premier tercet, il est question d'une victoire du peintre, désigné par la métonymie du pinceau, sur la mort, dans la mesure où son art du portrait lui permet de ressusciter les morts. Cette mention impliquerait-elle la possibilité d'une victoire concrète plus générale sur la mort ? Non, bien sûr : d'abord, le peintre en question est cité dans le cadre d'une énumération de personnages dont l'attitude est critiquable d'un point de vue moral. En effet, il suit la mention de « *el avariento* » dans les quatrains, dont la désignation elle-même dit le caractère mauvais. Il précède la référence au « *yo* » poétique, qui se donne en exemple dans le dernier tercet. Or, la construction de ce sonnet se fonde, son sens le montre, sur l'opposition entre les trois premières strophes et le second tercet : le sculpteur, comme le

---

<sup>905</sup> BL 27 (*salmo XV*) / R 50.

peintre et comme l'avare, sont donc des contre-exemples opposés à l'exemple de la voix poétique et leur victoire sur la mort n'est pas souhaitable. De plus, il est probablement sous-entendu, par l'utilisation du verbe « resucitar », que l'acte de décider de la vie ou de la mort n'appartient qu'à Dieu, éventuellement à ses envoyés, ce que suggérerait la mention de Deucalion au vers précédent, mais certainement pas à un humain, désigné, de plus, par l'objet qui le représente. Quant à la mention de Deucalion, elle peut aussi être interprétée comme une utilisation particulière de la référence à l'Antiquité. Alors que, d'ordinaire, la *presencia de lo romano* est liée à une assimilation des symboles antiques à leurs successeurs catholiques, dans le cadre de la suprématie de ces derniers, la référence convoquée ici n'obéit pas aux mêmes règles. En effet, Deucalion est opposé à l'exemple du sujet poétique : la référence à l'Antiquité permettrait donc une distanciation par rapport à un acte qui relève plus de la magie que de la conformité aux lois chrétiennes. Quoi qu'il en soit, la victoire du peintre sur la mort ne peut finalement être conçue comme un exemple à suivre, mais doit être vue comme une preuve d'effronterie envers l'ordre divin des choses.

Le second tercet, quant à lui, évoque ce qui ressemble aussi à un dépassement de la mort, puisqu'elle n'aura guère à ôter au sujet poétique : une telle supériorité serait alors non seulement possible mais souhaitable. Cependant, cette apparente victoire n'est reliée qu'au quantitatif « poco », ce qui la définit d'emblée comme partielle : la Mort aura quand même quelque chose à prendre chez le sujet poétique. On comprend donc rapidement qu'une victoire totale sur la mort est impossible : le dernier tercet ne constitue un exemple que pour atteindre une situation de pis-aller, où l'être humain serait capable de donner le moins possible à la mort, sans pouvoir éviter toutefois de lui céder, à terme, l'essentiel. Ce qui nous intéresse est aussi de voir comment cette impossibilité de vaincre totalement la mort est exprimée : le rythme des vers 11 et 13 complète, dans cette optique, le rôle des propos explicites de ces deux tercets. En effet, si le vers 11 (« el pincel a los muertos resucite ») est un hendécasyllabe mélodique alors que le 13 (« poco tendrá la Muerte que me quite ») est saphique, les deux vers fonctionnent avec la même rime et seule la place du premier accent principal change de l'un à l'autre. Ainsi, dans les deux cas, c'est la sixième syllabe, « muer- » dans les deux cas, qui porte le deuxième accent principal, montrant ainsi, en lien avec la rime commune, le rapprochement à faire entre les deux vers, malgré leur position dans deux strophes différentes.

Citons aussi le *romance* « Tiempo, que todo lo mudas »<sup>906</sup>, où la voix poétique prête au temps la capacité suivante : « tú, que das muerte y das vida / a la Vida y a la Muerte » (vv. 23-24). Dans ces vers, où la question de la proximité de la vie et de la mort a déjà été commentée, c'est la soumission de la Mort au Temps qui nous intéresse. En effet, elle pourrait signifier une victoire possible de l'être humain sur la mort. Cependant, dans la mesure où, selon la représentation quévédienne, l'homme est, lui-même, totalement soumis au passage du temps, cette apparente victoire n'est, en fait, qu'un changement dans l'identification de l'adversaire, qui n'est pas la mort mais le temps qui provoque celle-ci, maintenant l'impossibilité de toute victoire concrète sur elle. Si l'on ne peut donc pas vaincre la mort de façon matérielle, du moins la voix poétique quévédienne incite-t-elle à la vaincre moralement, en admettant que cette réalité fait partie de l'ordre des choses.

Mais la question de l'acceptation de la mort occupe une place paradoxale dans la poésie morale quévédienne, car elle est le but d'un grand nombre de ces textes, sans qu'elle y soit célébrée de manière explicite. Ainsi, tous les poèmes qui conseillent de préférer l'humilité à la soif de richesses et de conquêtes impliquent-ils aussi de se comporter de manière humble face à la mort ; de même, les *salmos* dans lesquels la voix poétique dit se soumettre à Dieu impliquent également une telle acceptation. Enfin, nous avons vu que toutes les représentations de la mort en venaient à la définir en fait comme appartenant à l'ordre normal du monde et que toute victoire matérielle contre elle demeurerait inenvisageable. Seul un poème, que nous allons à présent analyser, célèbre de manière vraiment explicite la nécessité de se soumettre à la mort. Les raisons de cette rareté, relative si l'on considère les textes qui véhiculent implicitement la même idée, sont liées, comme souvent dans la poésie morale, à des questions rhétoriques. En effet, il serait peu efficace, pour la morale quévédienne qui a recours à la peur à inspirer à autrui, d'argumenter en faveur de l'acceptation de la mort tout au long de nombreux textes et elle veille à ce que la mort demeure un élément effrayant. La crainte de la mort est utilisée par la voix poétique comme un appui argumentatif, permettant le rappel de la question du salut de l'âme<sup>907</sup> et, donc, favorisant la bonne conduite morale. Pour ces raisons, l'idée de cette acceptation est distillée, mais de manière ponctuelle, dans plusieurs

---

<sup>906</sup> BL 422.

<sup>907</sup> Ce n'est évidemment pas la mort en tant que telle qui est représentée comme une menace pour ceux qui se conduiraient mal, mais le choix qu'elle implique entre le salut et la damnation, et ce système argumentatif appartient à une somme de références mentales communes aux contemporains de Quevedo.



poèmes<sup>908</sup>. Le texte, dans notre corpus, où la voix poétique argumente explicitement en faveur de l'acceptation de la mort est le sonnet « Ya formidable y espantoso suena » :

« Ya formidable y espantoso suena,  
dentro del corazón, el postrer día;  
y la última hora, negra y fría,  
se acerca, de temor y de sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena  
la muerte, en traje de dolor, envía,  
señas da su desdén de cortesía:  
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado  
a la que a rescatar, piadosa, viene  
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;  
hálleme agradecido, no asustado;  
mi vida acabe, y mi vivir ordene. »

Commençons par remarquer que, même dans ce poème, où l'idée finale est de représenter la mort comme souhaitable, celle-ci, en tant que dernier moment de vie, commence par apparaître comme extrêmement effrayante, dans tout le premier quatrain. C'est ce qu'expriment les termes « formidable », « espantoso » et « temor », et ce que connotent les mots « negra », « fría » et « sombras ». Cependant, si l'instant du passage de la vie à la mort est représenté comme source de terreur, tel n'est pas le cas, dans les trois strophes suivantes, de la mort elle-même. De ce point de vue, l'incise « en traje de dolor » fonctionnerait comme une concessive, reconnaissant l'apparence effrayante de la mort au milieu d'un vers et d'une strophe qui disent sa douceur. De plus, cette concession se fait par la mention du substantif « traje », qui dit un aspect purement extérieur, or, nombre de lieux communs incitent à se méfier de l'habit qui ne correspond pas à ce qu'il recouvre et l'on sait, plus précisément, que les fausses apparences sont un thème récurrent du corpus qui nous occupe. L'idée dominante du second quatrain est donc bien la douceur, exprimée par les adjectifs « agradable » et « serena », et par les substantifs « descanso », « paz », « cortesía », « caricia ». Pour renforcer cette affirmation de l'aménité de la mort, sa dimension de « caresse » est présentée, au dernier vers de ce quatrain, comme supérieure à sa représentation habituelle en tant que source de tristesse et en tant que châtiment, « pena » ayant ces deux sens (« más tiene de caricia que de pena »).

<sup>908</sup> À titre d'exemple, citons les quatre derniers vers de la *silva El reloj de arena* (BL 139), qui s'adressent ainsi au sablier en question :

« Bien sé que soy aliento fugitivo;  
ya sé, ya temo, ya también espero  
que he de ser polvo, como tú, si muero,  
y que soy vidro, como tú, si vivo. ».

Le premier tercet opère d'une manière un peu différente pour soutenir l'argumentation : il s'agit d'y opposer la réaction de l'homme, qualifiée négativement, à la démarche morale de la mort, représentée de manière laudative. La crainte, « el temor » (v. 9) de l'être humain est qualifié de « desacordado », c'est-à-dire, à la fois, de dépourvu de mémoire, mais aussi de bon sens et, enfin, preuve d'un esprit qui fonctionne mal, à la manière d'un instrument de musique qui sonnerait faux. D'autre part, le vers 11 tout entier décrit cet esprit humain, effrayé par la mort, comme privé de liberté par des souffrances (« miserias ») qui sont probablement celles de ce monde. L'expression « espíritu en miserias anudado », qui exprime cela, est complément du verbe « rescatar », connoté positivement et dont le sujet implicite est la mort. Soulignons la manière implicite de faire ici référence à la mort, nommée seulement dans le second quatrain : pour la représenter comme souhaitable, il est habile de ne pas la citer, tant son nom est associé à une réalité déplaisante. Pour éviter de mentionner le mot « mort », la voix poétique a recours au pronom complément « la ». Surtout, l'adjectif « piadosa », apposé à ce pronom, associe la mort à une image très positive, explicitement marquée, même, par la valeur chrétienne de piété. Les deux pôles constituant le rapport, d'ordinaire conflictuel, entre vie et mort, c'est-à-dire l'être vivant qui craint de mourir et la mort qui vient le prendre, sont ici associés, pour l'une (la mort), à l'image très positive du salut, et pour l'autre (l'homme), à une représentation qui dit le caractère absurde de sa peur.

Dans le dernier tercet, enfin, la voix poétique joue sur les deux plans de l'utilisation des subjonctifs et de celle, moins évidente, des participes, pour structurer un propos qui achève de représenter l'acceptation de la mort comme une attitude idéale. Pas moins de quatre subjonctifs sont employés dans ces trois vers, où ils expriment le souhait : « Llegue », « hálleme », « acabe » et « ordene ». Le premier a pour sujet la mort et s'associe parfaitement au participe « rogada », qui fait aussi référence à elle : de manière performative, la voix poétique réclame la venue de la mort en la qualifiant de « rogada ». Le second subjonctif présente la particularité, grâce à l'enclise, de réunir dans un même mot un verbe dont la mort est le sujet et un complément qui désigne la voix poétique : sont ainsi condensées la mention de la mort et celle de l'être humain. Un peu à la manière de la modalité performative citée précédemment, la voix poétique parvient donc ici, en même temps, à souhaiter une rencontre, sur le plan de la fiction poétique, et à la représenter, sur le plan du discours poétique, comme pour en favoriser l'accomplissement. Quant au dernier vers, il est placé sous le signe d'un sens duel, qui permet d'exprimer la totale soumission de la voix poétique à la mort. L'expression « mi vida acabe », d'abord, peut être lue comme ayant « la muerte » comme sujet sous-entendu, à la manière des deux subjonctifs précédents, ou comme étant constituée

d'un sujet exprimé et d'un verbe employé sans complément. Dans le premier cas, son sens serait « que la mort en finisse avec ma vie », dans le second « que ma vie finisse ». De même, dans l'expression « mi vivir ordene », il est possible de comprendre « ordenar » soit comme « mettre de l'ordre à » soit comme « donner des ordres à ». Dans ce dernier cas, « mi vivir » s'opposerait à « mi vida », et désignerait, en accord avec la forme infinitive qui contient de multiples potentialités, l'ensemble de la destinée humaine, mort et vie éternelle de l'âme comprises. Au contraire, « mi vida » correspondrait au temps de vie biologique effective. Ainsi, « mi vivir ordene » signifierait que le destin du sujet poétique donne un ordre, peut-être pour réclamer l'avènement du terme de la vie physique. Cette hypothèse est appuyée par la première moitié du vers : « mi vida acabe ». Les deux propositions au subjonctif forment même une redondance, qui peut être comprise comme une insistance rhétorique destinée à obtenir plus certainement l'avènement de la mort. Quant à l'interprétation de « ordenar » comme « mettre de l'ordre », elle est aussi logique, dans la mesure où la mort est ici à accepter, car elle est dans l'ordre des choses : mettre de l'ordre à la vie humaine revient donc à la faire se conclure par la mort. Mercedes Blanco semble avoir une lecture similaire de ce vers, dont elle écrit : « L'appel à la mort est aspiration à voir enfin la vie comme figure achevée »<sup>909</sup>. « Ordenar » aurait alors bien le sens de « mettre de l'ordre dans », puisque le résultat de l'action exprimée par ce verbe est ici une vie humaine ordonnée, complète, correspondant à une « figure achevée ». Finalement, cette interprétation se trouve également justifiée par le fait que, même si l'on comprend que le groupe nominal « la muerte » doit être sous-entendu comme sujet de « acabe » et de « ordene » (« mi vivir » et « mi vida » étant alors compléments), l'idée exprimée est la même : celle d'une victoire de la mort sur la vie terrestre.

Enfin, soulignons les deux participes du vers 13 : « hálleme agradecido, no asustado ». La négation « no » les oppose, pour décrire l'attitude que souhaite elle-même avoir la voix poétique. Ainsi donnée en exemple à travers ce qu'elle demande pour elle-même, la voix poétique apparaît ici comme en train de souhaiter la mort, représentant l'acceptation de cette réalité comme un idéal moral à poursuivre.

### 3.3-Ses limites

Cependant, à son tour, l'*enseñanza* présente des limites, dont la description a pour but la recherche d'une plus grande efficacité de l'entreprise morale. La limite principale

---

<sup>909</sup> Mercedes Blanco, « L'épithaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo », *op. cit.*, p. 182.

rencontrée par l'*enseñanza* est l'oubli. Nous avons étudié plus haut la notion de mémoire pour le rôle qu'elle occupe dans le processus de l'*escarmiento*<sup>910</sup> : nous avons vu que l'oubli pouvait ponctuellement permettre aux leçons d'être synthétisées, mais que, la plupart du temps, il s'opposait fondamentalement à l'exercice de la mémoire, nécessaire à l'*escarmiento*. De ce point de vue, il s'oppose aussi à l'*enseñanza*, dans la mesure où cette dernière passe par l'*escarmiento*. Ainsi, dans le *salmo* XX<sup>911</sup> les termes « enseñar » et « olvido » sont opposés, dans les tercets :

« ¡Qué me enseñó de votos la tormenta!  
Y ¡qué de santos mi memoria debe  
al naufragio y al mar ! ¡Qué de oraciones!

Nunca tierra alcanzara ; antes, violenta,  
mi nave errara, pues el puerto, breve,  
me trujo olvido a tantas devociones. »

Certes, cette opposition met aussi en jeu le terme « memoria » et le verbe « errar ». On pourrait même avoir l'impression que le verbe « enseñar » s'oppose au verbe « errar », et qu'on devrait opposer le substantif « memoria » au substantif « olvido », en raison de la nature grammaticale de ces mots. Cependant, c'est surtout le schéma rythmique de ces vers qui est ici à prendre en compte : alors que le schéma des rimes relie les vers 9 et 12 (« tormenta » / « violenta »), 10 et 13 (« debe » / « breve »), 11 et 14 (« oraciones » / « devociones »), la nature des vers les associe en miroir, reliant le premier vers des tercets au dernier, le second à l'avant-dernier et les deux vers centraux entre eux. En effet, le premier et le dernier vers de ces deux strophes (vv. 9 et 14) sont des hendécasyllabes saphiques accentués sur les syllabes 4, 6 et 10. Le second vers de chaque tercet (vv. 10 et 13) est un saphique aussi, mais dont l'accent central porte sur la syllabe 8. Enfin, les deux vers centraux de ce groupe de tercets (vv. 11-12) sont des hendécasyllabes mélodiques. Pour en revenir au lien d'opposition entre *enseñanza* et oubli, nous pensons qu'il est souligné par le fait que le verbe « enseñar » et le substantif « olvido » font tous les deux partie d'un hendécasyllabe saphique de même type (4, 6, 10), dont ils portent le premier accent principal. De plus, les expressions « me enseñó » et « me trujo olvido » ont en commun leur complément pronominal à la première personne du singulier, qui contribue encore à les rapprocher. *Enseñanza* et oubli sont donc ici explicitement opposés, dans le but de montrer combien l'*enseñanza* peut devenir vaine si l'oubli s'interpose ou lui fait suite.

Précisons que, dans le cadre de la poésie morale quévédienne, l'oubli est représenté comme inhérent à la nature humaine, la voix poétique du *salmo* cité en exemple étant alors

<sup>910</sup> Cf. paragraphe 1.5.3 de la première partie.

<sup>911</sup> BL 32.

une représentation de l'ensemble des allocutaires possibles de ce poème, qui sont ainsi invités à en tirer une leçon. Ce sonnet, en effet, ne s'adresse pas directement à des allocutaires qui y seraient critiqués, mais rapporte les considérations de la voix poétique sur ses propres erreurs. Le but est que les erreurs en question servent de leçon, d'*escarmiento*. L'allocutaire explicite du poème demeure Margarita de Espinosa<sup>912</sup> et le but prétendu est de la divertir, une certaine forme d'*enseñanza*, divertissante, s'adressant alors à elle. La dédicace qui ouvre le recueil commence en effet ainsi : « Esta confesión, que por ser tan grande hago no sin vergüenza, envió a Vm. para que se divierta algunos ratos ». De même, le but d'*escarmiento* demeure implicite mais présent dans l'adresse au lecteur, qui a pour fonction explicite celle d'une *captatio benevolentiae* :

« Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho: que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad. »

L'attitude que le lecteur doit adopter est liée à l'*escarmiento* et à l'*enseñanza* : d'abord, son attention est réclamée, par la tournure impérative « oye ahora », dans laquelle la mention de l'adverbe temporel traduit la nécessité d'une attention immédiate. D'autre part, on peut parler d'*enseñanza* puisqu'un progrès moral est attendu de l'allocutaire : dans le complément circonstanciel « con oído más puro », l'adverbe d'intensité « más », associé à l'adjectif « puro », dit cette notion de progrès. L'*enseñanza* a donc bien un rôle à jouer dans les *salmos* de l'*Heraclito cristiano*... en général et dans le *salmo XX* en particulier : la voix poétique l'y fait se confronter à l'oubli dans le but de mettre en garde les allocutaires du texte contre cet obstacle, qui peut parfois se dresser contre l'*enseñanza* et donc contre le bon fonctionnement de l'édification morale.

L'autre limite évoquée à propos de l'*enseñanza* est liée à son contenu même : à l'inverse du propos des poèmes moraux quévédiens, qui est forcément donné pour louable par la voix poétique qui s'y exprime, les savoirs dispensés dans d'autres cas sont rapportés comme étant l'origine de comportements moraux condamnables. Le but de telles mentions est de valoriser, par l'utilisation du contre-point, le contenu enseigné par la voix poétique quévédienne. Ainsi, dans le sonnet « ¡Malhaya aquel humano que primero [...] ! »<sup>913</sup>, la voix poétique reprend la tradition littéraire qui consiste à maudire le premier qui a fait quelque

<sup>912</sup> Cf. note 41 de l'introduction.

<sup>913</sup> BL 134.

chose que l'on considère comme mauvais<sup>914</sup>. L'originalité de ce texte par rapport à ses sources est la référence particulièrement explicite à l'enseignement, représenté comme coupable de favoriser l'exercice de la navigation, expression de la convoitise des hommes :

« ¡Malhaya aquel humano que primero  
halló en el ancho mar la fiera muerte,  
y el que enseñó a su espalda oncosa y fuerte  
a que sufriese el peso de un madero! »

Dans ces vers, le verbe « enseñar » est employé pour désigner un savoir néfaste, explicitement critiqué par la voix poétique puisque le but premier du texte est de maudire celui qui l'a professé. La nature exacte de ce personnage, bien sûr, demeure floue, comme pour souligner l'aspect menaçant de ce qui est ainsi difficilement identifiable. Il est ainsi clair que toute *enseñanza* n'est pas bonne à suivre, ce qui va dans le sens général de la morale dispensée dans le corpus qui nous occupe, qui n'est ni simple ni résumable à des oppositions duelles.

---

<sup>914</sup> Enrique Moreno Castillo recense les sources de ce *topos* aux pages 176 et 177 de son article « Anotaciones a la silva *Al inventor de la pieza de artillería...* » (art. cit.) : Tibulle, Horace, Properce, Sénèque, Claudien, Ovide, Martial, Juan Segundo, Lope de Vega, Carrillo y Sotomayor. À la page 171 du même article, il énumère les sources du *topos* de la représentation de la mer comme souffrant sous le poids des vaisseaux des hommes (Le Tasse, Cervantès, Lope de Vega, Fernández de Andrada, Saavedra Fajardo).

CHAPITRE 4 :  
LA CLÉ DE CE DÉPASSEMENT :  
LA CONDITION HUMAINE

Si l'*enseñanza* est ce qui doit permettre de dépasser la conception duelle du monde, c'est la dualité elle-même inscrite dans la condition de l'homme qui peut favoriser un tel dépassement. L'homme, en tant qu'être foncièrement instable et matériel, contient par là même les clés de sa victoire sur une conception duelle du monde qui l'empêche de se tourner vers le Bien moral. Certes, il n'est ici question que de se tourner vers le Bien, pas d'atteindre une perfection qui, de toutes façons, n'est pas de ce monde mais du domaine divin ; mais tout se passe en fait comme si Dieu, en créant l'homme instable et marqué par sa nature matérielle, lui avait en cela donné le moyen d'échapper à la dualité. Nous verrons donc dans ce chapitre comment l'instabilité, lorsqu'elle fait alterner différents états sans laisser l'homme préférer l'un d'entre eux, permet d'échapper à une dualité qui, autrement, le condamnerait au Mal. Dans un second temps, nous nous demanderons plus particulièrement quelle est la place du corps de l'homme dans cet élan quévédien vers un idéal immatériel. Nous verrons que, s'il demeure principalement une source potentielle de péché, il présente l'avantage d'être mortel, et donc de soumettre l'homme, sans choix possible, à l'ordre des choses voulu par Dieu. Nous montrerons finalement que le corps permet même, dans certains cas, le dépassement de la dualité.

#### 4.1 Une condition instable

Dans la poésie morale quévédienne, si le monde est ponctuellement perceptible comme duel, il ne l'est souvent que dans le cadre d'un passage incessant d'un versant à l'autre, pas dans une opposition stricte et permanente : la frontière, qui fait passer l'être humain de l'un à l'autre, est fragile, instable. Cette instabilité est, essentiellement, celle qui caractérise la vie face à la mort et, de ce point de vue, il est logique qu'elle occupe une grande place dans une poésie morale, dont un des buts est de rappeler la vanité de la vie humaine. La fragilité de celle-ci par rapport à la mort conduit à un dépassement de la dualité vie / mort par la victoire systématique de cette dernière, dont il s'agit alors d'affirmer la supériorité essentielle.

Un premier degré de cette affirmation correspond simplement à une représentation de la vie humaine, particulièrement fragile par rapport à la mort. C'est ce qui est exprimé dans le sonnet « ¿ Qué otra cosa es verdad sino pobreza [ ? ] »<sup>915</sup>, dont le titre résume ainsi le propos : *Repite la fragilidad de la vida, y señala sus engaños y sus enemigos* :

« ¿ Qué otra cosa es verdad sino pobreza  
en esta vida frágil y liviana?

---

<sup>915</sup> BL 4 / R 54.



Los dos embustes de la vida humana,  
desde la cuna, son honra y riqueza.

El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,  
en horas fugitivas la devana;  
y, en errado anhelar, siempre tirana,  
la Fortuna fatiga su flaqueza.

Vive muerte callada y divertida  
la vida misma; la salud es guerra  
de su propio alimento combatida.

¡ Oh, cuánto inadvertido el hombre yerra:  
que en tierra teme que caerá la vida,  
y no ve que, en viviendo, cayó en tierra ! »

Le nom « fragilidad », présent dans le titre, est repris par l'adjectif « frágil » dans le corps du sonnet, où l'adjectif « liviana », les verbes « devana » et « fatiga », les participes passés employés comme adjectifs « errado » et « divertida », et le nom « flaqueza » contribuent à exprimer l'idée d'une vie soumise à la mort. Quant au système des rimes, il est remarquable qu'il oppose « pobreza » et « riqueza », alors que « tropieza » rime avec « flaqueza », et exprime la même idée de faiblesse physique. La première dualité (« pobreza » / « riqueza ») est en fait réduite à néant par l'expression de la place prépondérante qu'occupe chez l'homme la faiblesse (celle qui fait céder à la « riqueza »), exprimée par le retour à la rime des mots « tropieza » et « flaqueza ». Certes, le jeu sur ces mots est rendu complexe, conformément à l'esthétique conceptiste, par le fait que « tropieza » n'a pas pour sujet « la vida humana » mais « el tiempo », dont il est affirmé qu'il ne trébuche pas. Cependant, il est bien question, au vers 3, de « los dos embustes de la vida humana » : le groupe nominal « la vida humana », s'il n'est pas sujet du verbe « tropezar », est cependant lié à l'action ainsi exprimée par le fait qu'il est complément du nom « embustes », qui annonce ce verbe d'un point de vue sémantique. On passe donc de l'expression d'une opposition, soulignée par les rimes, à l'idée que cette dualité pauvreté / richesse est ignorée par la vie humaine, coupable de s'attacher toujours au mensonge. Dans ce cas, la dualité est dépassée, mais cela n'implique pas une situation morale louable, comme dans certains cas du premier chapitre : au contraire, ici, on a affaire à un tort, celui de préférer la facilité de la richesse à une pauvreté choisie, à comprendre dans le cadre de la célébration de la retraite volontaire du monde et de ses péchés. Ce mauvais penchant de la plupart des hommes n'a pas, pour autant, la stabilité pour conséquence : il peut revenir, après avoir été rejeté, ou alors s'aggraver. En effet, l'homme décrit dans le sonnet est sans cesse sollicité par le Mal, dans la mesure où la tentation de choisir les fausses apparences (« honra y riqueza »), se renouvelle tout au long de la vie (« desde la cuna »). Ainsi ce sonnet définit-il la vie humaine comme un va-et-vient perpétuel

entre le chemin moralement juste et l'erreur, notamment à travers les termes « siempre tirana », « guerra » et « combatida ». La vie humaine est une lutte entre sa nature faible et une aspiration à un comportement moralement louable et il y a donc, dans cette façon de la représenter, une place prépondérante de l'instabilité.

La précarité est encore ce qui définit la condition de l'homme dans le dernier tercet du sonnet « *Próvida dio Campania al gran Pompeo* »<sup>916</sup> :

« Mucha tiniebla y grande noche cierra  
cuanto destina el hombre y todo para  
en pretendida muerte y poca tierra. »

Dans ces vers, la fin de toute vie humaine est reliée aux qualificatifs « mucha » et « grande », d'une part, et à « poca », d'autre part. La vie serait-elle donc finalement duelle, à la fois grande et petite ? Évidemment, non, pas dans ce cas. Ce qui est défini par la grandeur est l'ensemble des menaces (« tiniebla » et « noche ») qui pèsent sur la vie, alors que la petitesse désigne une seule chose : son contenant final (« poca tierra »). L'opposition grand / petit est donc dépassée par la représentation d'une vie soumise à une grande menace, celle d'être réduite à presque rien. Or, ce type de dépassement de la dualité est ici en accord avec l'affirmation de la caractéristique essentielle de la vie humaine : sa précarité. Fragilité et dépassement de la dualité sont donc ici étroitement liés, puisque la vie humaine ne peut jamais constituer qu'un des deux versants de l'opposition.

La vie humaine est même parfois définie comme ce qui, face à la mort, n'est rien, ce qui est implicite dans le début du poème suivant<sup>917</sup> :

« Fue sueño ayer, mañana será tierra.  
¡Poco antes, nada, y poco después, humo!  
¡Y destino ambiciones, y presumo  
apenas punto al cerco que me cierra! »

Ici, l'état précédant la naissance est un néant (« sueño », « nada »), de même que celui qui suit la vie (« tierra », « humo »). L'idée que la vie elle-même n'est rien est ainsi sous-entendue par la mention du fait que les deux états qui l'encadrent sont deux modalités du néant. Le sujet poétique se décrit lui-même comme « apenas punto al cerco que me cierra », confirmant cette représentation d'une vie humaine extrêmement précaire.

Parfois, même, la vie humaine est très explicitement représentée comme néant et telle est la situation à l'œuvre dans une des deux versions du sonnet « *Ven ya, miedo de fuertes y de sabios* »<sup>918</sup>, qui se conclut ainsi (la voix poétique prétend s'adresser à la mort) :

<sup>916</sup> BL 41 / R 1.

<sup>917</sup> BL 3 / R 27, vv. 1-4.

« ¿ Por qué emperezas el venir rogada,  
a que me cobre deuda el monumento,  
pues es la humana vida larga, y nada? »

Dans ce dernier vers, toute dualité susceptible de mettre la vie et la mort sur le plan d'une comparaison laisse la place à une affirmation de l'aspect attendu de la mort : celle-ci est ce qu'il est logique de souhaiter, au vu de la façon dont se définit la vie. Ce lien, qui fait quitter la dualité en affirmant la précarité de la vie, est présenté comme logique par la conjonction causale « pues ». D'autre part, il est remarquable que les adjectifs employés soient de sens apparemment opposé (« larga » et « nada ») : il s'agit bien d'affirmer le dépassement de la dualité par l'instabilité, puisque la vie cesse d'être le versant capable de soutenir l'opposition face à la mort, à partir du moment où elle se caractérise elle-même comme instable, d'un certain point de vue : à savoir, comme à la fois longue et vide. Ici, la vanité et la vacuité de la vie rejoignent sa précarité, pour montrer qu'elle ne peut pas faire face à la mort.

Dans le sonnet « Verdugo fue el temor, en cuyas manos »<sup>919</sup>, la vie n'est pas seulement caractérisée comme fragile par son assimilation au néant : elle est décrite comme soumise au néant lui-même, c'est-à-dire, dotée d'une valeur encore moindre. Le sonnet auquel nous faisons allusion rapporte, son titre le souligne, les événements consécutifs au *repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros* :

« Verdugo fue el temor, en cuyas manos  
depositó la muerte los despojos  
de tanta infausta vida. Llorad, ojos,  
si ya no lo dejáis por inhumanos.

¿ Quién duda ser avisos soberanos,  
aunque el vulgo los tenga por antojos,  
con que el cielo el rigor de sus enojos  
severo ostenta entre temores vanos?

Ninguno puede huir su fatal suerte;  
nada pudo estorbar estos espantos;  
ser de nada el rumor, ello se advierte.

Y esa nada ha causado muchos llantos,  
y nada fue instrumento de la muerte,  
y nada vino a ser muerte de tantos. »

Ce sont surtout les deux tercets qui nous importent, car il y est dit que la vie humaine, absolument soumise au néant, vaut moins que rien. Ces deux strophes contiennent un jeu conceptiste sur le mot « nada », partant de l'impossibilité d'imposer des limites aux conséquences d'une fausse rumeur (« nada pudo estorbar estos espantos »), pour en arriver à

<sup>918</sup> Pour Alfonso Rey, la version que nous donnons ici est la principale (R 43), alors que José Manuel Blecua considère ce même texte comme une version variante du *Salmo XVI* (BL 28).

<sup>919</sup> BL 129 / R 107.

l'affirmation paradoxale du fait qu'une chose dénuée d'existence matérielle a causé la mort de beaucoup d'hommes (« y nada vino a ser muerte de tantos »). Afin de passer de l'un à l'autre de ces emplois de « nada », la voix poétique commence par rappeler la fausseté de la rumeur (« ser de nada el rumor »), puis elle a recours au démonstratif anaphorique « esa », qui relie la mention précédente de « nada », à la fin du premier tercet, à la mention suivante de ce terme, au début du second tercet. Cette utilisation du démonstratif justifie la répétition du mot « nada », qui remplit trois fois de suite la fonction de sujet dans la dernière strophe, dans le cadre d'une polysyndète qui l'associe chaque fois avec la conjonction de coordination « y ». Le nom ainsi répété devient alors principe actif, cause efficiente dans l'anecdote rapportée. Précisons qu'ici la représentation de la mort comme néant n'est pas exploitée : au contraire, la mort est décrite à travers l'image d'une multiplicité de défunts, comme l'expriment les termes « muerte de tantos ». La dernière occurrence de « nada », justement, permet une seconde association paradoxale entre la mention du néant et son assimilation à la cause de nombreux décès (« y nada vino a ser muerte de tantos »). Cet ensemble de paradoxes souligne la fragilité de la vie humaine, en affirmant qu'elle est vaincue par un rien, par une simple rumeur qui s'est avérée fausse. Il n'est donc plus question d'une dualité entre deux éléments de force comparable, mais d'une écriture de l'instabilité, dans le sens où c'est la précarité de la vie humaine face à la mort et même à un rien qui est ici décrite.

#### 4.1.1-L'instabilité : une faiblesse humaine ?

Il nous importe maintenant de voir quel discours particulier la voix poétique morale quévédienne tient sur cette instabilité ainsi constatée. D'abord, il est clair que cette manière de dépasser la dualité est liée, comme la dualité elle-même, à la nature humaine. En effet, s'il est inhérent à l'homme, du point de vue de la morale quévédienne, de se laisser berner par les fausses apparences qui semblent diviser le monde en deux versants opposés, dépasser ce type de manichéisme en reconnaissant la précarité de la vie implique d'accepter la nature faible de l'être humain. Nous allons donc maintenant nous attacher à montrer dans quelle mesure cette précarité est présentée comme une faiblesse typiquement humaine, dont il faudrait s'accommoder, car elle permet d'aller au-delà de la vision duelle du monde.

Dans le sonnet « ¿ Miras la faz que al orbe fue segunda [...] ? »<sup>920</sup>, la voix poétique quévédienne emploie le mot « inestabilidad » dans un contexte qui nous intéresse tout particulièrement pour notre propos : après avoir décrit les conséquences de la perte de la

---

<sup>920</sup> BL 120 / R 98.

faveur du peuple par Séjan, elle relie ces destructions à une instabilité qui serait fondamentalement humaine.

« ¿Miras la faz que al orbe fue segunda  
y en el metal vivió rica de honores  
cómo, arrastrada, sigue los clamores,  
en las maromas de la plebe inmunda?

No hay fragua que sus miembros no los funda  
en calderas, sartenes y asadores;  
y aquel miedo y terror de los señores  
sólo de humo en la cocina abunda.

El rostro que adoraron en Seyano,  
despedazado en garfios, es testigo  
de la inestabilidad del precio humano.

Nadie le conoció, ni fue su amigo;  
y sólo quien le infama de tirano  
no acompañó el horror de su castigo. »

Dans le dernier vers, le complément du nom « testigo », « inestabilidad », a lui-même pour complément « precio », qualifié de « humano », ce qui a pour effet de relier cette idée à la nature humaine. Bien sûr, ce n'est pas l'être humain en général qui serait ainsi décrit directement comme instable, mais simplement sa capacité à accorder de l'importance (« precio », ou « premio », comme le suggère la note de José Manuel Blecua) à telle ou telle chose ou être. Toutefois, cela conduit finalement au même constat : l'être humain se caractérise par sa tendance à changer facilement d'idée, dans ses préférences et ses décisions. Or, comme « inestabilidad » est complément du nom « testigo », il est question d'assister, sans intervenir, aux conséquences de cette instabilité, et ces conséquences ne sont pas minimes, puisqu'il s'agit des destructions violentes décrites dans ce tercet (« despedazado en garfios », v. 10). En outre, dans le cadre de la fiction poétique de ces vers, c'est une représentation plastique de Séjan, c'est-à-dire un objet, quelque chose d'inanimé, qui est le témoin des caprices de l'opinion publique. Ainsi, absolument rien ne peut être fait contre la manifestation de l'instabilité humaine : la statue représentant Séjan ne peut pas, évidemment, agir contre la folie destructrice du peuple, d'autant moins qu'elle est représentée comme prise dans les cordes (« las maromas ») des membres de la plèbe. Cela signifie-t-il, pour autant, qu'il faille s'accommoder de cela ? C'est ce que laisse penser le sens général de ce sonnet, qui est de mettre en garde contre les revers de grâce en politique, impliquant alors que de telles fluctuations sont dans l'ordre des choses. Ce que critique ici la voix poétique qu'événienne n'est pas tant l'humeur inégale de l'ensemble des humains, mais plutôt l'aveuglement de ceux qui confieraient leur vie à de tels juges. Mais comment expliquer, alors, que la versatilité humaine ne soit pas critiquée ici, tandis que la vertu de constance est un des fondements du

stoïcisme chrétien, doctrine que suit la voix poétique des textes moraux quévédiens ? Dans ce sonnet, l'inconstance est décrite comme une caractéristique essentiellement populaire, avec toute la dimension de mépris pour les classes inférieures que cela implique. En effet, la fin du premier quatrain donne le ton à tout le sonnet, en désignant l'auteur collectif de ces destructions comme « la plebe inmunda ». Le substantif « plèbe » fait référence à la basse extraction sociale de ce groupe, et l'adjectif « inmunda » le qualifie très négativement, en opposition à l'adjectif numéral ordinal avec lequel il rime, « segunda » (v. 1), qui reliait Séjan à la seconde place dans l'ordre naturel, juste après le soleil. De plus, ce groupe nominal est le seul qui, dans tout le sonnet, désigne les auteurs de ces destructions, ceux qui se rendent coupables de cette inconstance : l'effet est d'associer de manière radicale l'instabilité humaine à un groupe humain, considéré comme socialement et moralement inférieur aux allocutaires du texte. Pour cette raison, il n'est finalement guère étonnant que ce défaut ne soit pas présenté comme ce contre quoi il faudrait lutter, mais plutôt comme une réalité sociale, voire politique, propre au peuple, et dont les allocutaires doivent tenir compte pour décider de leur conduite.

Cependant, ponctuellement, l'instabilité inhérente à la nature humaine est représentée comme fondamentalement critiquable. En particulier, quand elle prend la forme d'une inconstance qui agit de telle sorte qu'elle est la cause de souffrances divines, il ne peut plus être question de s'exercer à la supporter : elle devient une erreur morale majeure. C'est ce qu'exprime le *salmo XXIII*<sup>921</sup>, où la voix poétique s'adresse ainsi au Christ, en parlant du jour des Rameaux, et en l'opposant au jour, proche, de la crucifixion :

« ¿ Alégrate, Señor, el ruido ronco  
deste recibimiento que miramos?  
Pues mira que hoy, mi Dios, te dan los ramos  
por darte el viernes más desnudo el tronco.

Hoy te reciben con los ramos bellos;  
aplauzo sospechoso si se advierte;  
pues de aquí a poco, para darte muerte,  
te irán con armas a buscar entre ellos.

Y porque la malicia más se arguya  
de nación a su propio Rey tirana,  
hoy te ofrecen sus capas, y mañana  
suertes verás echar sobre la tuya. »

D'abord, les oppositions entre les adverbes de temps « hoy » et « mañana », d'une part, et entre « hoy » et le complément de temps « el viernes », d'autre part, ainsi que les futurs, expriment l'instabilité de l'âme humaine : dans le présent de la fiction poétique, elle célèbre le

<sup>921</sup> BL 35.

Christ, alors qu'elle se prépare, pour le futur, à le mettre à mort. Remarquons, à ce sujet, la distorsion temporelle qu'opère la voix poétique dans ce texte : d'un côté, elle prétend partager le présent du Christ le jour de sa dernière entrée dans Jérusalem, puisque, par exemple, elle emploie la première personne du pluriel au vers 2 ; cependant, d'un autre côté, elle se dit dotée d'une connaissance rétrospective, puisqu'elle connaît, comme tout catholique, le futur de celui-là. Un effet de cette distorsion est de placer la voix poétique dans un espace-temps à part, qui fait qu'on ne l'associe pas à la masse des humains qui mettront à mort le Christ, ce qui permet de mieux les critiquer. De plus, ces hommes ne sont pas des êtres humains quelconques mais la « *nación de su propio Rey tirana* » (v.10), c'est-à-dire les Juifs, dont la voix poétique se dissocie donc aussi sur le plan religieux. Ils apparaissent ainsi comme les porteurs, par excellence, du pire tort humain : ici, l'instabilité de leur caractère provoque la mort du Fils de Dieu. Ce tort est lié à l'instabilité, objet de la critique de la voix poétique : l'utilisation de deux sens du mot « *ramos* » et la mention de deux types de « *capas* » permet d'illustrer cette hésitation entre deux versants opposés d'une dualité. Les « *ramos* » sont, d'une part, aux vers 3 et 4, les palmes qui célèbrent l'entrée du Christ dans Jérusalem, et, d'autre part, lorsque le pronom « *ellos* » les désigne au vers 8, les branches des arbres du Jardin des Oliviers, où Jésus est arrêté. De plus, la mention des « *ramos* » permet, par proximité sémantique de la notion de branche à celle de tronc, de faire référence au bois de la croix, au vers 4, exactement comme si la torture future du Christ était inscrite dans l'instrument de sa célébration antérieure. Un peu sur le même mode, la mention des capes des habitants de Jérusalem, au vers 11, celles qui jonchent le sol pour célébrer le passage du Christ en recouvrant son chemin<sup>922</sup>, permet l'allusion, au vers 12, au vêtement du Christ tiré au sort entre des soldats romains<sup>923</sup>. Dans ces deux cas, le double sens des mots (« *ramos* » : « *rameaux* » ou « *branches d'arbre* » et « *capas* » : celles de la foule ou celle du Christ) accompagne bien l'idée d'une inconstance des décisions des Juifs, qui passent d'un versant à l'autre de la dualité de manière très rapide (« *hoy* » / « *mañana* »). Enfin, remarquons que l'instabilité ici évoquée, si elle prend fin dans la mesure où la mort du Christ illustre le choix des hommes pour sa mise à mort, ne correspond pas à un dépassement de la dualité. En effet, le mot employé au vers 9 pour désigner ce qui pousse les hommes à agir est « *malicia* », ce qui participe à la représentation d'un monde dans lequel Bien et Mal sont clairement identifiés. Contrairement au dogme catholique qui représente la mort du Christ comme un passage, un sacrifice nécessaire à l'accomplissement du rachat de tous les hommes, c'est la

<sup>922</sup> Matthieu, XXI, 8 ; Marc, XI, 8 ; Luc, XIX, 36.

<sup>923</sup> Marc, XV, 24 ; Luc, XXIII, 34 ; Jean, XIX, 23-24.

représentation des Juifs comme peuple déicide qui prévaut ici, et la mort est représentée comme regrettable, comme un mal. L'inconstance cesse alors d'être une réalité, naturelle à l'homme, dont il faudrait s'accommoder, elle est ici un tort violemment critiqué.

Dans un des poèmes de notre corpus, cependant, le *salmo* XXIV de l'*Heráclito cristiano*...<sup>924</sup>, un type très particulier d'instabilité est décrit : il s'agit de celle des apparences, qui annule la différence entre deux versants de la dualité, qui pourrait distinguer, dans le domaine divin, le Père et le Fils. En effet, la fin de ce poème, pour souligner la grandeur du sacrifice auquel Dieu consent à travers la mort du Christ, joue sur le dogme de la Trinité, qui assimile la personne du Christ à l'entité divine et à l'Esprit Saint. Ici, c'est en particulier l'assimilation du Christ à Dieu qui est poétiquement exploitée, car elle présente la particularité de permettre l'association du Père au Fils, et, donc, la convocation de ce lien dans le règne animal, avec pour intérêt l'expression métaphorique d'un concept. L'idée est aussi de souligner le paradoxe qui fait que le Père est à l'origine de la mort de son propre Fils, l'effet étant de montrer la grandeur d'un tel sacrifice. Les trois dernières phrases du *salmo* sont les suivantes :

« Hoy las rosas divinas  
se coronan de espinas;  
y hoy, cuando rompe el lazo de la culpa  
la Paloma sin hiel (a quien no toca),  
a su Hijo con ella ve en la boca.  
Ve dilatar las alas poderosas  
al águila real por sus hijuelos,  
que encima van seguros  
de muerte alada, en flecha penetrante,  
las iras licenciosas  
que amenazan ligeras a los cielos.  
Y aquellos golpes duros  
que en sí recibe con amor constante,  
por mil partes en tierra la ve herida;  
y sus alas deshechas  
con pluma[s] de las flechas,  
comprando tantas muertes una vida;  
y, viéndole expirar, nadie sabía  
cuál era de los dos el que moría. » (vv. 52-70)

D'abord, remarquons que la mort du Fils est représentée comme voulue par le Père : dans les vers évoquant la « Paloma » de l'Esprit Saint, cette dernière est assimilée à Dieu puisqu'elle est le référent du possessif dans l'expression « su Hijo » ; or, ce dernier est décrit par les deux compléments « con ella » et « en la boca ». Autrement dit, au même titre que les péchés des hommes (« la culpa », « ella »), la Colombe doit prendre dans son bec, pour détruire ces péchés, son propre fils, ce qui implique sa souffrance et sa mort. L'image poétique ici

---

<sup>924</sup> BL 36.



convoquée est assez complexe et se distingue de la simple idée que la vie du Christ rachète les péchés des hommes : ici, le point central de l'image poétique est le bec de la Colombe, qui sert à la fois à dénouer le lien, qui représente ces fautes, et à blesser le Christ, montrant que la première de ces deux actions implique l'autre. Déjà dans ces vers, la dualité est en passe d'être remise en cause, puisque deux actions différentes sont représentées comme étroitement liées.

Quant à l'image de l'aigle, elle présente la particularité de réclamer une lecture en deux temps : d'abord, l'expression « dilatar las alas [...] por sus hijuelos » fait penser à un geste de protection effectué par l'aigle / Dieu au bénéfice de ses petits / le Christ. Dans le cadre de cette première lecture, Dieu serait complètement isolé des souffrances du Christ, et, éventuellement, capable de les lui épargner. Cependant, l'adverbe de lieu « encima » (v. 59) modifie radicalement la perception à avoir de cette image : les aiglons sont alors représentés comme perchés sur les ailes de leur père, qui se retrouve donc dans la même situation qu'eux. Viennent ensuite, à nouveau, deux niveaux de lecture : d'abord, on peut avoir l'impression que « [ir] seguros / de muerte alada, en flecha penetrante » signifie « être à l'abri » de tels dangers. Cependant, le vers 67 décrit le mal causé par « las flechas », expression où l'article défini indique qu'il a déjà été question de ces flèches, qui sont donc celles, multipliées, du vers 60. Ce dernier est donc à comprendre, rétrospectivement, d'une autre façon que ce qui pouvait être entendu au départ : au même titre que ses petits, juchés sur ses ailes, l'aigle royal est menacé par la « muerte alada », la « flecha penetrante » et les « iras licenciosas ». Ainsi, on comprend que les souffrances du Christ sont à voir comme partagées par Dieu, car ces deux figures aussi sont étroitement associées. L'effet d'une telle association, exprimée par la métaphore complexe de l'aigle et de ses aiglons, est de dépasser la dualité Père / Fils. Ici, comme dans les exemples précédemment cités, le dépassement de la dualité a lieu dans le cadre d'une instabilité, que la voix poétique ne manque pas de souligner. La fin de ce *salmo* contient en effet l'expression de la perplexité des supposés spectateurs des événements décrits : « nadie sabía / cuál era de los dos el que moría » (vv. 69-70). Dans ces propositions, la négation « nadie » et l'interrogatif « cuál », mis en relief par sa place en début de vers, expriment simplement l'ignorance sur laquelle débouche le caractère flou, de la situation. Cette dernière est en effet placée sous le signe de l'incertitude, car la situation présente une apparence qui la rend incompréhensible. La dualité est donc impossible à représenter (on ne distingue plus le Fils du Père), et cette incapacité à distinguer une entité d'une autre est rendue, sur le plan de l'expression poétique, par le flou grammatical laissé autour du référent de « de los dos » (v. 70). En effet, si l'antécédent de « le », dans « viéndole expirar », est le

Christ, « de los dos » désigne le couple formé par Dieu et son Fils, ce qui implique que Dieu serait lui-même représenté en train de mourir. Une telle situation linguistique retranscrit, pour la faire partager au lecteur du *salmo*, l'ignorance des spectateurs supposés de ces événements, leur trouble face à la question de l'identité de l'entité mise à mort (le Christ ou Dieu ?). En accord avec ce but, le rapprochement du Christ et de Dieu, désigné, comme lui, par « le », a pour effet de relier étroitement le Fils et son Père. Dans ces vers, la dualité est donc totalement dépassée, en accord avec le dogme de la Trinité, dont il faut cependant préciser qu'une de ses dimensions, celle qui y inclut l'Esprit Saint, n'est exploitée que par la mention de la Colombe au début de ce passage : l'idée principale est de gommer la dualité Père / Fils pour souligner la dimension divine du Christ et montrer alors comme d'autant plus déplorables les souffrances qu'il a subies à cause des hommes et pour eux, ce qui est bien le propos du poème. Dans ce cas encore, même s'il se détache des exemples précédents, l'instabilité conduit au dépassement de la dualité.

#### 4.1.2-Monter et descendre : la métaphore de l'instabilité

Nous avons vu, jusque là, comment le concept d'instabilité était évoqué, sous différentes formes, à travers des moyens d'écriture aussi divers que la désignation explicite, l'utilisation d'oppositions et de paradoxes, la mise en œuvre de jeux sur les rimes, sur le sens des mots... Cependant, la description poétique de l'instabilité, comme dépassement de la dualité, prend aussi ponctuellement une forme particulière, celle d'une métaphore que nous nous proposons d'étudier ici. Dans la mesure où elle part de l'opposition entre mouvement ascendant et mouvement descendant, pour affirmer ensuite le lien fondamental qui unit les deux, on peut dire de la métaphore de la montée et de la chute qu'elle retranscrit l'idée d'instabilité telle que nous l'entendons ici, c'est-à-dire comme preuve des limites d'une conception duelle du monde<sup>925</sup>.

Constatons, tout d'abord, que cette métaphore est bien présente dans le corpus moral quévédien. La *silva La soberbia*<sup>926</sup>, prépare, dès ses premiers vers, la référence à la métaphore de l'ascension et de la chute. Dans des vers dont le sujet est chaque fois « la Soberbia », celle-ci est décrite comme une entité qui « para derribarse se levanta » (v. 4), et le vers 8 précise

<sup>925</sup> Cette métaphore n'est, certes, pas propre à la poésie de Francisco de Quevedo. On peut notamment la rencontrer dans les *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, sous la devise « O subir o bajar », où une flèche représentée en train de monter illustre l'immédiateté du retournement possible de la situation (Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1999, p. 705, cf. annexe 3). Toutefois, nous nous proposons ici de voir en quoi la poésie morale quévédienne, si elle reprend l'idée de départ de cette métaphore, l'applique à son propos d'une manière qui lui est propre.

<sup>926</sup> BL 135.

que « inventó en las privanzas las caídas ». Cependant, c'est aux vers 31 à 40 que cette métaphore est surtout présente (le sujet est toujours « la Soberbia ») :

« Cuantos subió a la cumbre,  
ciegos, y no guiados de su lumbre;  
en cayendo conocieron  
que a padecer y no a gozar subieron.  
Suben favorecidos y engañados,  
y vuelven a bajar ajusticiados.  
Delante sube amiga mal segura  
con cautelosas plantas,  
y en llegando sus brazos a la altura,  
son lazos y son cuchillo a las gargantas. »

Dans ces vers, la métaphore ici étudiée est exprimée, à travers les verbes « derribarse », « levantarse », « subir », « caer » et « volver a bajar », mais aussi à travers le substantif « caídas » et le verbe « caer ». On remarque une grande unité dans le vocabulaire employé pour représenter cette métaphore : le verbe « subir » est répété quatre fois, le verbe « caer » reprend le groupe nominal « las caídas ». L'effet est de représenter ce double mouvement comme habituel, se répétant de manière régulière. Dans le même but, le verbe « bajar » est accompagné de l'expression « volver a », qui exprime l'idée que la descente n'est qu'un retour, prévisible, à un état premier. Bien sûr, en accord avec le précepte de *varietas*, déjà évoqué, le retour des termes cités se fait sur le mode de la déclinaison de plusieurs de leurs formes, l'exemple le plus frappant étant celui du verbe « subir », qui est utilisé à deux personnes différentes et à deux temps différents, permettant ainsi quatre variations. Comme cela est logique, les prépositions finales « para » (v. 4) et « a » (v. 34) présentent la chute et les souffrances qu'elle implique comme le but de la montée, qui s'oppose à une ascension vers le plaisir (« a padecer y no a gozar »). Certes, ce but est ignoré par certains, en raison d'une erreur morale, exprimée par l'adjectif « ciegos », au vers 32, mais cette ignorance n'est que momentanée, supplantée par la connaissance dès le vers suivant (« en cayendo conocieron » (v. 33).

Le sonnet « Ya te miro caer precipitado »<sup>927</sup> constitue un second cas où la métaphore de l'ascension et de la chute est présente. Elle y est même plus importante que dans *La soberbia*, puisque ce thème occupe alors l'essentiel du sonnet :

« Ya te miro caer precipitado,  
y en tus propias ruinas te confundes;  
que en ti propio te rompes y te hundes,  
entre tus chapiteles sepultado.

Tanto como has crecido has enfermado  
y, por más bien que los cimientos fundes,  
mientras en oro y vanidad abundes,

<sup>927</sup> BL 99 / R 75.

tu tesoro y poder son tu pecado.

Si de los que derribas te levantas  
y si de los que entierras te edificas,  
en amenazas propias te adelantas.

Medrosos escarmientos multiplicas;  
lágrimas tristes, que ocasionas, cantas:  
son tu caudal calamidades ricas. »

Dans ce poème, la métaphore de la montée et de la chute est présente à travers les verbes « crecer », « levantarse », « edificarse », d'une part, et « caer », « hundirse », « derribar », « enterrar », d'autre part. Cependant, ce sonnet aborde cette métaphore d'une manière un peu particulière : il n'y est pas seulement question de la montée puis de la chute d'un seul personnage, mais de la montée de ce personnage grâce à la chute (v. 9 : « derribas ») et même la mise en terre (v. 10 : « entierras ») de ceux qui l'entourent, ce qui fait que sa propre chute apparaît comme une punition particulièrement logique. Dans le but de rendre parfaitement cohérente la mise en garde de la voix poétique contre ce genre de comportements, le premier quatrain contient des références à la destruction, à travers des ruines architecturales (« en tus propias ruinas te confundes », « te hundes, / entre tus chapiteles ») et à travers l'image de l'enterrement (« sepultado »), deux images qui sont reprises dans le premier tercet, pour décrire les actions de cette deuxième personne du singulier sur autrui (avec la gradation des vers 9 et 10 : « los que derribas », « los que entierras »). De plus, la métaphore de la ruine est filée dans ce tercet, puisque le personnage réprimandé y est décrit comme en train de « levanta[rse] » et « edifica[rse] ». Finalement, dans ce sonnet, le personnage chute non seulement parce qu'il est monté, en accord avec la dimension la plus répandue de la métaphore que nous étudions ici, mais aussi parce qu'il a imposé la chute, voire la mort, à d'autres personnages dans le but de s'élever.

Dans le sonnet « Para, si subes, si has llegado, baja »<sup>928</sup>, la métaphore de la montée et de la descente est également à l'œuvre de manière très évidente. De même que dans le sonnet précédemment cité, toute une double série de verbes est utilisée pour mettre en évidence cette opposition, dans le cadre de la métaphore :

« Para, si subes, si has llegado, baja;  
que ascender a rodar es desatino;  
mas si subiste, logra tu camino,  
pues quien desciende de la cumbre ataja.

Detener de Fortuna la rodaja,  
a pocos concedió poder divino;  
y si la cumbre desvanece el tino,  
también, tal vez, la cumbre se desgaja.

<sup>928</sup> BL 56 / R 16.

El que puede caer, si él se derriba,  
ya que no se conserva, se previene  
contra el semblante de la suerte esquivia.

Y pues nadie que llega se detiene,  
tema más quien se mira más arriba;  
y el que subió, por quien rodando viene. »

Dans le premier quatrain, on peut même parler d'opposition systématique entre montée et descente, dans la mesure où les verbes exprimant chacune des deux actions alternent de manière régulière (v. 1 : « subir / bajar » ; v. 2 : « ascender / rodar » ; vv. 3 et 4 : « subir / descender »). Cependant, le retour de la métaphore se fait, dans le premier tercet, de manière à introduire une certaine variété, puisque le rythme binaire de l'opposition y est rompu, seuls des verbes qui décrivent la chute étant employés. De plus, l'évolution sémantique de « caer » à « rodar » implique le passage d'un mouvement vertical à un déplacement qui est aussi circulaire, ce qui introduit une variété dans la représentation de la chute. Enfin, si le second tercet reprend les verbes « subir » et « rodar », déjà employés dans la toute première strophe, c'est en modifiant le temps et la personne de « subir » (une deuxième personne au présent, au v. 1 ; une troisième personne au prétérit, au v. 14) et le mode de « rodar » (un infinitif au v. 2 ; un participe, au v. 14). Le but de cette répétition est de montrer que la chute qui suit l'ascension constitue non seulement sa conséquence logique, mais aussi un événement dont l'expérience prouve qu'il se répète sans cesse, montrant que nul ne peut espérer y échapper. La métaphore de l'ascension et de la chute est donc à nouveau utilisée ici, mais dans le cadre d'une écriture qui manifeste un souci de variété. C'est dans le même sens que Marie Roig Miranda comprend la construction chiasmatisque du premier vers, et nous adhérons à son interprétation, selon laquelle :

« C'est une manière d'attirer l'attention du lecteur, assailli encore par l'impératif et l'emploi de la deuxième personne du singulier, avant le développement sur l'ambition. Quevedo traite donc ce thème qui est si familier chez lui de manière variée, il l'« attaque » différemment pour ne pas lasser son lecteur, mais au contraire tenir toujours son attention en éveil devant les dangers qu'il dénonce. »<sup>929</sup>

Au martellement de la critique de l'ambition, à travers la répétition des références métaphoriques à l'ascension et à la chute, correspondrait donc une précaution, celle de faire varier les formes d'expression, dans le but, toujours poursuivi dans la poésie morale, de rendre plus efficace le propos tenu.

Outre ces variations ponctuelles, apportées à la métaphore par excellence de l'instabilité, qu'est la description de l'ascension et de la chute, il existe des associations plus systématiques, dont le rôle est aussi d'introduire la variété dans l'usage de cette métaphore.

<sup>929</sup> Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo...*, op. cit., p. 137.

Deux d'entre elles, notamment, retiennent notre attention, en raison du nombre élevé de leurs occurrences : le fait d'associer explicitement le Mal au mouvement ascendant, d'une part, et le fait d'affirmer que le salut est à chercher dans la position basse<sup>930</sup>. Le lien entre montée et Mal est explicite dans nombre des poèmes moraux qu'évédiens. Par exemple, dans le sonnet « Quiero dar un vecino a la Sibila »<sup>931</sup>, le premier tercet commence ainsi : « Fui malo por medrar [...] ». Dans cette brève proposition, on a bien affaire à un adjectif décrivant l'attitude mauvaise du sujet dont il est attribut et à un infinitif, dont la fonction est celle de complément de but, qui décrit la volonté d'ascension sociale. Ascension et Mal sont ainsi liés. De même, dès le premier vers du sonnet « Descansa, mal perdido en alta cumbre »<sup>932</sup>, l'adverbe « mal » est associé à un participe qui a pour complément de lieu un substantif que qualifie l'adjectif « alto » : encore une fois, Mal et hauteur sont liés, de manière à la fois très explicite et très ramassée. Enfin, dans le sonnet « El que me niega o que no merezco »<sup>933</sup>, Mal et mouvement ascendant sont associés dans un même vers, le premier du second quatrain :

« Si con las otras malas yerbas crezco,  
pues se aborrece más la más medrada,  
mereceré el enojo de la azada,  
cuando inútil los surcos empobrezco. »

Dans le premier vers, l'adjectif « malas » qualifie le complément du verbe « crecer », ce qui montre le lien entre le mouvement vers le haut et le Mal. Cependant, le vers suivant présente la particularité de relier la haine pour ce qui s'est élevé à une habitude à laquelle la voix poétique n'adhère de manière explicite qu'au vers suivant (à travers le verbe « merecer »). Le second vers de ce quatrain, avec la répétition de « más », présente comme logique le fait de haïr beaucoup ce qui s'est beaucoup élevé et « aborrecer », qui peut être relié à la notion de Mal, est définitivement associé à l'idée de croissance.

Dans d'autres textes, cette association est moins explicite, mais elle apparaît néanmoins, comme dans le *salmo* XI<sup>934</sup> :

« Rehúso de gozallo [el oro]  
por ahorrar la pena que recibe

<sup>930</sup> Nous parlons de variations par rapport à l'usage général que fait l'époque de Quevedo de cette métaphore : si l'on se souvient de l'*empresa* 60 de Fajardo (cf. annexe 3), on comprend qu'aucune connotation positive ou négative n'est attachée à la montée en elle-même et que la situation de cette flèche avant qu'elle ne soit envoyée dans les airs n'est pas non plus particulièrement valorisée. Dans sa *Philosophía secreta*, Pérez de Moya cite des personnages mythologiques qui montent volontairement dans le ciel pour en redescendre involontairement, punis pour leur orgueil (Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1995, Icare, 4, 27, pp. 486 et suivantes ; et Phaéton, 2, 18, pp. 241 et suivantes), et la question de la chute est évoquée. Cependant, elle n'est que mentionnée, pas systématisée dans le cadre d'une métaphore de la montée et de la descente, comme chez Quevedo.

<sup>931</sup> BL 85 / R 55.

<sup>932</sup> BL 55 / R 15.

<sup>933</sup> BL 109 / R 86.

<sup>934</sup> BL 23.

el hombre, que lo tiene mientras vive,  
cuando es llegado el tiempo de dejallo:  
que el mayor tropezón de la caída  
en el humano ser, es la subida. » (vv. 13-18)

Dans la proposition causale des deux derniers vers, une association paradoxale relie l'action de trébucher, puis de choir, à l'ascension. Ce paradoxe est particulièrement mis en valeur par le fait que les deux substantifs « caída » et « subida », précédés tous deux de l'article défini, se trouvent à la rime. Ici, le Mal qui se trouve, pour l'être humain, dans le faux pas et dans la chute, est explicitement associé au mouvement ascendant (« la subida »). Le lien entre montée et Mal est aussi présent dans le sonnet, déjà étudié en première partie, « No digas, cuando vieres alto el vuelo »<sup>935</sup>. Le propos de ces vers est de montrer que le Mal peut se trouver dans ce qui semble s'élever vers le ciel. Remarquons, à ce titre, la répétition de l'adjectif « alto » et le verbe « subir » :

« No digas, cuando vieres alto el vuelo  
del cohete, en la pólvora animado,  
que va derecho al cielo encaminado,  
pues no siempre quien sube llega al cielo.

Festivo rayo que nació del suelo,  
en popular aplauso confiado,  
disimula el azufre aprisionado;  
traza es la cuerda, y es rebozo el velo.

Si le vieres en alto radiante,  
que con el firmamento y su centellas  
equivoca su sello y su semblante,

¡oh, no le cuentes tú por una dellas!  
Mira que hay fuego artificial farsante,  
que es humo y representa las estrellas. »

La première mention de l'adjectif « alto » se trouve dans une phrase qui commence par un impératif négatif et une forme verbale similaire (« no le cuentes », v. 12) suit la deuxième mention de cet adjectif. Quant au verbe « subir », il suit également une négation, au vers 4. Les deux impératifs sont construits sur le même modèle, mais en chiasme : le premier (« No digas ») précède la mention d'une hypothèse qui emploie le verbe « ver » au subjonctif (« cuando vieres ») et le second (« no le cuentes tú ») suit l'hypothèse « si le vieres », qui reprend le même verbe, ce qui les associe d'une manière particulièrement étroite. Plus généralement, cette association de la négation au mouvement ascendant le représente comme trompeur, mauvais. Le vers 5 donne même une clé de compréhension de ce point de vue : ce qui monte ne doit pas être appréhendé comme ce qui va vers le ciel mais comme ce qui naît du sol et est donc méprisable. Dans cet exemple, comme dans le précédent, la dualité Bien /

<sup>935</sup> BL 110 / R 87.

Mal est donc dépassée, par l'expression de l'idée que le Mal est difficile à identifier, qu'il ne correspond pas aux apparences d'une dualité évidente. Finalement, la métaphore de la montée et de la chute a pour rôle de conduire au rejet du désir d'ascension et, donc, au rejet d'un versant de la dualité Bien / Mal, ce qui est cohérent avec l'idée de dépassement de la dualité en général. D'autre part, cette métaphore implique aussi de considérer que la montée n'existe pas sans la chute, ce qui fait qu'il ne faut pas seulement parler de dualité mais aussi de complémentarité : montée et descente ne s'opposent pas tant qu'elles s'impliquent l'une l'autre. Enfin, il nous semble juste de dire que cette métaphore sert un dépassement de la dualité puisqu'elle n'oppose pas un mal et un bien mais un mal (le désir d'ascension, qui contient des menaces de souffrance) et un mal majeur (la chute, qui provoque les souffrances en question).

Quant à la situation qui suit la chute, le retour à la position basse, elle est source d'*escarmiento* indirect, c'est-à-dire qu'elle permet une prise de conscience, issue de l'observation de l'erreur d'autrui. La poésie morale québécoise ne représente pas la chute comme une source d'*escarmiento* direct, c'est-à-dire qu'elle ne la décrit pas comme permettant à qui a chuté de ne pas reproduire les erreurs ayant débouché sur cet événement. D'une manière générale, la voix poétique québécoise réclame une prise de conscience qui soit antérieure au mouvement d'ascension et de descente, et qui est permise par l'observation des exemples qu'elle propose. L'allocutaire des poèmes moraux québécois doit ainsi prévenir la chute par l'*escarmiento* indirect, en demeurant dans une position première assimilée à une certaine humilité. Plus que de salut dans la chute, il est donc juste de parler de salut à trouver dans la position basse.

C'est ce que célèbre le sonnet « ¿Puedes tú ser mayor? ¿Puede tu vuelo [...] »<sup>936</sup>, qui oppose un allocutaire au plus haut de son succès et une voix poétique caractérisée par une humilité extrême, en célébrant dans les tercets la position de cette dernière :

« ¿Puedes tú ser mayor? ¿Puede tu vuelo  
remontarte a más alta y rica cumbre,  
ni a más hermosa y clara excelsa lumbre  
que la que ves arder por todo el cielo?

¿Puede mi desnudez y mi desvelo,  
y el llanto que a mis ojos es costumbre,  
bajarme más que al cardo y la legumbre,  
que son desmedro al más inútil suelo?

Pues todo el oro fijo y el errante,  
que sombras de la noche nos destierra  
y son vista del orbe centellante,

---

<sup>936</sup> BL 111 / R 88.



todo el pueblo de luz que el zafir cierra,  
eterno al parecer, siempre constante,  
tiene donde caer; mas no la tierra. »

L'opposition présente dans les deux dernières strophes est particulièrement habile. Elle décrit, d'un côté, l'ensemble des corps célestes, à travers une longue série de périphrases, et, de l'autre, la terre, désignée de la façon la plus simple qui soit. Ainsi la manière de nommer les éléments comparés souligne-t-elle l'humilité de la terre. De plus, l'expression « al parecer », qui renvoie à l'ensemble des corps célestes, introduit l'idée d'apparence, dont on sait qu'elle est souvent liée à celle de fausseté chez Quevedo. Enfin, la conjonction de coordination de sens adversatif « mas » est précédée d'une ponctuation très forte, le point-virgule. Cet ensemble d'éléments d'écriture a pour effet de marquer l'opposition entre ciel et terre. Tout se passe comme si Quevedo, qui emploie ici une opposition commune, compensait le caractère rebattu de cette mention par une écriture particulièrement riche.

Cette même idée que l'humilité extrême est plus enviable, car plus sûre, qu'une position plus haute, revient, explicitement appliquée aux êtres humains, dans le *Sermón estoico de censura moral*<sup>937</sup>, dont les vers 373 à 380 contiennent cette adresse à Clitus :

« Clito, quien no pretende levantarse  
puede arrastrar, mas no precipitarse.  
El bajel que navega  
orilla, ni pelagra ni se anega.  
Cuando Jove se enoja soberano,  
más cerca tiene el monte que no el llano,  
y la encina en la cumbre  
teme lo que desprecia la legumbre. »

Dans son article<sup>938</sup> sur ce poème, Enrique Moreno Castillo propose de comprendre que c'est le tonnerre que craint le chêne et que méprise le légume : encore une fois, il s'agit de célébrer la sécurité associée à l'humilité, en accord avec l'idée d'un salut à trouver dans la position basse.

La voix poétique quévédienne, enfin, dans le dernier cas que nous voudrions évoquer ici, n'incite pas à demeurer dans une position basse mais à faire preuve d'une humilité plus importante encore en effectuant le choix de descendre de manière symbolique. Cette requête est exprimée par un sonnet adressé au dieu Consus, de manière assez originale puisque le poème incite à l'humilité en décrivant ce que cette divinité attend de ses fidèles :

« Conso, el primer consejo que nos diste  
fue mandarnos bajar para lograrte;  
a los templos de Júpiter y Marte  
se sube, si se baja al que eligiste. »

<sup>937</sup> BL 145 / R 111.

<sup>938</sup> Enrique Moreno Castillo, « Anotaciones a la *Silva Sermón estoico de censura moral...* », art. cit., p. 175.

Al que descende, tu deidad asiste,  
y en lo humilde y lo bajo puede hallarte  
Dios ; que en las cumbres nunca tienes parte,  
donde la vanidad se te resiste.

Mas si te admite aquel que subir quiere,  
búsquete en Roma, que creció contigo,  
y en ella sus aumentos considere.

Yo, que desciendo, tus altares sigo;  
y quien por ti no baja, si subiere,  
buscando premios, hallará castigos. »

La particularité du culte à ce dieu est exploitée, comme une anecdote de départ, par Quevedo, qui la met à profit pour célébrer l'humilité. Les oppositions sont nombreuses, entre mouvement ascendant et mouvement descendant (qui est un mouvement volontaire, et non une chute) : « se sube » s'oppose à « se baja » au vers 4 ; « el que descende » (v. 5) s'oppose à « aquel que subir quiere » (v. 9) ; « Yo, que desciendo » (v. 12) s'oppose à « quien por ti no baja » (v. 13). Cette série d'opposition sert le propos du texte : inciter à l'humilité et ce propos est aussi servi par la menace, exprimée également à travers une opposition, dans la construction parallèle du vers final. Toute concession à une conception duelle du monde, dans laquelle le haut et le bas auraient une place, est rejetée, à la faveur d'une représentation de l'ordre des choses comme résolument tourné vers une position basse. Cette position est à comprendre comme différente de ce qui serait à opposer au haut : l'ascension n'est pas seulement à éviter, elle est totalement niée, par le fait que même une divinité réclame un mouvement de descente pour être priée. Plus que l'instabilité, c'est ici une certaine vision de l'humilité qui permet de dépasser la dualité, même si le cas général dans la poésie morale quévédienne demeure la référence à l'instabilité inhérente à l'homme, critiquée de manière ponctuelle uniquement, pour dépasser la dualité.

## 4.2 Une nature corporelle

Si les différentes facettes de la dualité ont été, jusque là, présentées comme particulièrement complexes, le corps humain, au contraire, peut sembler susceptible de demeurer logiquement, au sein de cette poésie, l'objet par excellence d'une dualité marquée. En effet, la morale catholique dont se réclame Quevedo invite à voir le corps comme la source du péché originel et comme ce qui attire, tout au long de sa vie terrestre, l'homme vers le

Mal<sup>939</sup>. On peut donc s'attendre à ce que le corps soit représenté, dans le corpus qui nous occupe, comme le versant négatif d'une conception duelle de l'être humain, qui opposerait le corps, objet de faiblesse et de péché, à l'âme, par laquelle l'homme peut s'élever vers Dieu. Nous allons d'abord voir que, en effet, la poésie morale québécoise s'attache bien souvent à donner une telle image, négative, du corps. Cependant, nous montrerons ensuite que le corps est aussi, lorsqu'il est représenté comme inutile, la preuve de la fragilité de la vie humaine, de sa vanité, et permet alors un exercice moral, celui de la constance, qui aide à dépasser son premier statut dual. Enfin, nous verrons que le corps constitue un objet poétique réversible, c'est-à-dire que, de même qu'il peut représenter le Mal du péché originel, il peut aussi être utilisé pour décrire la vertu, voire le chemin du salut, notamment en cessant d'être celui d'un homme quelconque pour devenir, dans le cadre de la fiction poétique, celui du Christ. Le corps, dans la poésie morale québécoise, n'est donc pas seulement le lieu des dualités les plus marquées mais aussi la clé du dépassement d'une telle conception du monde, en accord avec la morale chrétienne.

#### 4.2.1-De la nature mauvaise du corps

D'abord, le corps est représenté comme ce qui implique une mauvaise attitude face à la mort, c'est-à-dire une attitude non conforme à la quête de la tranquillité de l'âme. De manière générale, le corps est ce qui est abandonné au moment de la mort : donc, la principale

<sup>939</sup> L'idée du corps prison de l'âme est présente chez Platon, qui fait dire à Socrate dans *Cratyle* :

« J'ai plusieurs idées à ce sujet –oui, plusieurs si l'on fait légèrement dévier le mot [corps / soma]. En effet, certains disent que c'est le « tombeau » (sêma) de l'âme, dans la mesure où elle y est présentement ensevelie. D'autre part, comme c'est par le corps que l'âme signifie tout ce qu'elle signifie, en ce sens aussi, il est correct de l'appeler « signe » (sêma). Mais selon moi, les orphiques ont surtout établi ce nom dans l'idée que l'âme purge une peine qu'elle doit payer, et ils tiennent le corps pour une enceinte qui doit la garder, à l'image d'une prison ; ils pensent donc que le corps est bien, comme son nom l'indique, sôma (« garde ») de l'âme, jusqu'à ce qu'elle ait payé sa dette, sans qu'il soit besoin de rien changer au mot –pas même une lettre. » (Platon, *Cratyle*, *op. cit.*, pp. 106-107).

Chez les Pères de L'Église, cette même notion revient également, notamment chez Origène (début du II<sup>e</sup> siècle), pour qui les âmes existaient avant les corps, dans le cadre d'un monde divin qui aurait été antérieur au nôtre. Les âmes sont pour lui des esprits déchus de cette société divine, elles se sont rendues coupables de péchés pour lesquels elles sont maintenant punies en étant désormais enfermées dans des corps. Il appuie cette hypothèse sur une forme d'étymologie, comme Platon, en associant le nom « psychè » (ψυχή) au verbe « se refroidir » (ψύχεσθαι), dans l'idée que les âmes sont punies pour s'être « refroidie[s] dans [leur] ardeur pour la justice ». Ce point de vue est partagé par Arnobe, un peu plus tard (III<sup>e</sup> siècle) : selon lui, l'âme est emprisonnée dans le corps, et il va même jusqu'à en conclure que le corps ne peut donc pas être l'œuvre de Dieu ni être destiné à l'immortalité. D'autres Pères de l'Église nuancent un peu cette idée d'un corps prison de l'âme : Lactance (fin du III<sup>e</sup>, début du IV<sup>e</sup> siècle), par exemple, considère le corps comme un système remarquablement beau et ordonné, ce qui le conduit à y voir avant tout l'œuvre de Dieu. Pierre d'Alexandrie se dresse également contre la doctrine origénienne de la préexistence des âmes aux corps, et ne pense pas qu'elles y soient emprisonnées à cause de leur péché. (Cf. Johannes Quasten, *Initiation aux Pères de l'Église*, Tome II, Paris, Éditions du Cerf, 1958, pp. 111 ; 139 et 466). Nous tenons à préciser que l'image du corps prison de l'âme est, pour Quevedo, la reprise d'un motif littéraire, pris dans le sens général de sa diffusion à travers les siècles mais qu'il ne s'agit pas de participer à une réflexion de détail d'ordre théologique.

raison de craindre celle-ci est la perte de ce corps. Or, la morale quévédienne enjoint de ne pas s'attacher aux plaisirs liés à cette enveloppe : s'en détacher est un bien pour l'âme qui s'approche ainsi de son salut et le corps est, de ce point de vue, ce qui emprisonne l'être humain dans une conception de la mort qui est mauvaise sur le plan moral. Ainsi, dans une version du sonnet « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios »<sup>940</sup>, le corps se rebelle face à la mort et produit alors une plainte, alors que le propos du poème est de souhaiter la venue de la mort. Le premier quatrain de cette version est le suivant :

« Ven ya, miedo de fuertes y de sabios;  
huya el cuerpo indignado con gemido  
debajo de las sombras, y el olvido  
beberán por demás mis secos labios. »

Dans ces vers, le corps craint la mort, fuit face à elle, ce qui implique une division de l'être entre son corps et son âme et, donc, une angoisse du sujet, exprimée par les termes « miedo » et « sombras ». Le statut du corps, dans ce cas, est celui d'un élément qui se dresse contre l'ordre normal des choses, qui rend pourtant sa disparition nécessaire au moment de la mort. Cette disparition ne se fait donc pas sans peine mais au contraire dans l'angoisse et c'est en ce sens que la voix poétique quévédienne représente le corps comme ce qui rend pénible le moment de la mort. Remarquons que la description du corps se fait par le simple intermédiaire d'un adjectif épithète : le corps et sa caractérisation comme « indignado » sont donc particulièrement proches. Le choix de l'adjectif souligne une prise de position intellectuelle du corps, ce qui apparaît comme un paradoxe critiquable : il devrait se soumettre à la mort, c'est-à-dire « huir », mais pas se dresser violemment et bruyamment (« con gemido ») contre elle. De même, la description de cette fuite, accompagnée d'une plainte, se fait grâce à un complément de manière qui suit immédiatement le groupe nominal « el cuerpo indignado ». L'effet de cette proximité est de représenter l'indignation et la plainte comme fondamentalement liées au corps, à sa nature même. Il serait ainsi dans la nature du corps de se rebeller contre la mort, la rendant plus difficile à accepter : c'est pour cette raison que la voix poétique ne peut que souhaiter sa fuite (« huya el cuerpo »), car souhaiter qu'il disparaisse tout simplement de bon gré face à la mort n'est pas cohérent avec sa nature.

En accord avec cette représentation, un passage du *Sermón estoico de censura moral*<sup>941</sup> décrit le corps comme le siège des désordres qui détruisent le monde. Dans ce poème, la description des excès, commis par ceux que la voix poétique donne en contre-

<sup>940</sup> Variante à BL 28 / R 43.

<sup>941</sup> BL 145 / R 111.

exemple à Clitus, se clôt de la façon suivante (il est question de la trop grande gourmandise des personnages critiqués) :

« Y antes que las desórdenes del vientre  
satisfagan sus ímpetus violentos,  
yermos han de quedar los elementos,  
para que el orbe en sus angustias entre. » (vv. 34-37)

Dans ces vers, le corps humain est destructeur du monde créé par Dieu, alors que le propos de la voix poétique est d'inciter à la modération. Toutefois, on pourrait objecter à cette interprétation que le corps humain lui-même est créé par Dieu et que cela n'a donc pas de sens de lui reprocher une action qui serait dans sa nature, comme il est dans sa nature de vouloir fuir la mort. Cependant, ici, ce n'est pas seulement du corps qu'il est question, mais de ses désordres (« las desórdenes del vientre »). De ce point de vue, ce n'est pas tant le corps lui-même qui est présenté comme contre-exemple, que le corps en tant que lieu de certains dérèglements.

Dans le sonnet « Escondido debajo de tu armada »<sup>942</sup>, le corps est aussi relié à la violence, dans le début du poème :

« Escondido debajo de tu armada  
gime el Ponto, la vela llama al viento,  
y a las lunas de Tarcia con sangriento  
eclipse ya rubrica tu jornada.

En las venas sajónicas tu espada  
el acero calienta, y macilento,  
te atiende el Belga habitador violento  
de poca tierra, al mar y a ti robada. »

Dans le second quatrain, l'épée réchauffe son propre acier par le contact, présent au moment de l'énonciation ou alors très proche, des veines des Saxons : la mention d'un élément corporel est associée à l'idée d'extrême violence, contenue dans l'image du contact entre l'épée et les veines qui reçoivent ses coups. Remarquons que la violence dont il est ici question est liée à la barbarie des peuples à soumettre, dans ce sonnet adressé à Philippe IV, comme l'indique son titre *para el castigo de los rebeldes*. Le corps est donc non seulement relié ici à la violence mais aussi, une fois encore, au Mal de manière plus générale.

Dans le *salmo* XIV<sup>943</sup>, le corps est plus précisément décrit comme l'élément corrupteur de l'âme et, dans le même temps, comme l'élément mauvais par excellence :

« Yace esclava del cuerpo el alma mía,  
tan olvidada ya del primer nombre,  
que no teme otra cosa  
sino perder aqueste estado infame » (vv. 8-11)

<sup>942</sup> BL 219.

<sup>943</sup> BL 145.

D'abord, le corps est désigné par l'expression « *aqueste estado infame* », où l'adjectif démonstratif a pour rôle de rapprocher de la voix poétique l'élément qu'elle rejette, en opposition avec l'utilisation de l'adjectif qualificatif « *infame* », très péjoratif, pour désigner ce même élément. L'effet de l'alliance de ces deux adjectifs (démonstratif et qualificatif) est de souligner le paradoxe dans lequel se trouve la voix poétique, qui ne parvient pas, alors qu'elle le devrait, à se départir de son corps. Précisons que la nature mauvaise de ce dernier est à relier à l'orgueil, puisque le tort de l'âme du sujet poétique est d'avoir oublié le premier nom de l'être humain (v. 9), vraisemblablement celui de « *poussière* »<sup>944</sup>, qui désigne l'extrême humilité qui devrait le caractériser et qui renvoie à l'idée que le corps de l'homme est appelé à redevenir poussière. La crainte, ici critiquée, de « *perder aqueste estado* » va donc totalement à l'encontre de cette vision des choses. De plus, le corps soumet ici totalement l'âme à son emprise, puisque l'âme est son esclave. Cette représentation se fait par l'intermédiaire d'un attribut du sujet « *alma* », ainsi décrite comme « *esclava del cuerpo* » au moyen du verbe d'état « *yacer* », mis en relief par sa place en début de vers et de phrase. Il exprime, au même titre que l'attribut « *esclava del cuerpo* », la soumission de l'âme à la matérialité du corps. En effet, alors que l'âme est, par essence, un élément immatériel, on ne peut employer le verbe « *yacer* » qu'à propos d'une personne ou d'une chose. C'est, du moins, ce qu'on comprend à la lecture de la définition que donne le dictionnaire d'*Autoridades* de ce verbe : « *Estár echado, ò tendido. Usase con propiedad con el que está en el sepulchro ò muerto. [...] Significa tambien estar alguna cosa fija, y situada en algun paraje.* ». Le corps est donc ce qui condamne l'âme à l'immobilité, à la passivité, il lui dérobe sa nature immatérielle. Dans le cadre de son association avec l'âme, il est donc bien le versant mauvais de la dualité Bien / Mal. De ce point de vue, donc, et dans ce poème en tous cas, la conception duelle du monde n'est pas dépassée par la référence au corps, au contraire.

Mais la nature mauvaise du corps ne se borne pas à lui être intrinsèque : elle est liée aux actions de celui qui l'habite, car les conséquences de ces actions s'expriment visuellement à travers le corps. Ainsi les péchés des hommes ne sont-ils pas seulement causés par la nature mauvaise de leur corps, ils sont dus à une âme mauvaise et retranscrits dans le corps. On passe donc d'un corps mauvais qui corrompt une âme foncièrement bonne à un corps vecteur d'un

---

<sup>944</sup> Le début de la Genèse (Genèse, III, 19) désigne ainsi l'homme, à qui Dieu s'adresse de la sorte : « À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ton retour au sol, puisque c'est de lui que tu as été pris, car tu es poussière et tu retourneras en poussière. » / « En el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas á la tierra; porque de ella fuiste tomado: pues polvo eres, y al polvo serás tornado. ».

Mal antérieurement existant dans l'âme. C'est ce qui se passe dans le sonnet « Esa frente ¡oh Gïaro !, en remolinos »<sup>945</sup>, où le corps de Gïaro est l'expression matérielle de la vacuité de l'esprit de ce personnage. Précisons d'emblée que la vacuité de l'esprit est critiquée dans la mesure où elle va de pair avec l'orgueil, impliquant donc une attitude morale critiquable : ce n'est pas seulement le fait d'avoir un esprit vide qui est reproché à Gïaro, c'est la vanité en général, son attitude prétentieuse, c'est pourquoi nous parlons d'âme mauvaise. Or, cette critique est menée à travers l'assimilation du corps au végétal, grâce à une métaphore qui surgit dans les tercets, une fois que le lien entre tort moral et aspect physique a été établi dans les quatrains :

« Esa frente ¡oh Gïaro!, en remolinos  
torva y en rugas pálida y funesta,  
antes señas de toro manifiesta  
que de estudios severos y divinos.

Tus semblantes ceñudos y mohínos,  
si no descifran délfica respuesta,  
obligan que, de risa descompuesta,  
se descalcen los propios calepinos.

No tiene por fructífera el villano  
la espiga que como huso se endereza,  
sino la corva, a quien derriba el grano.

Hacia la tierra inclina tu entereza,  
porque lo erguido se promete vano,  
y que está sin meollo la cabeza. »

Dans le premier quatrain, le vocabulaire lié au corps désigne le corps humain de Gïaro, en particulier son front et il est non seulement connoté de manière négative par les adjectifs « torva », « pálida » et « funesta », épithètes de « frente », mais aussi animalisé par la comparaison au taureau au vers 3. Dans la strophe suivante, une impression de plus grande présence du corps humain se dégage, dans la mesure où on passe, pour le désigner, d'un mot singulier (« frente ») à un nom pluriel (« semblantes »). Les adjectifs épithètes qui qualifient ce corps sont, cette fois, « ceñudos y mohínos », qui ont également une connotation négative. Cette référence au corps en induit une seconde, qui prend la forme d'une pointe complexe, organisée autour du nom « calepinos ». Comme nous l'avons dit dans la deuxième partie<sup>946</sup>, ces petits dictionnaires, inventés par le moine augustinien Calepino, sont personnifiés et assimilés à des êtres humains qui se mettraient à se moquer de Gïaro et riraient tellement qu'ils en tomberaient par terre et perdraient leurs chaussures (« descalzarse de risa »). Rappelons que le verbe « descalzarse », qui désigne cette dernière attitude, est non seulement

<sup>945</sup> BL 113 / R 90.

<sup>946</sup> Cf. paragraphe 3.1.2.1.

motivé par l'hilarité des « calepinos », mais aussi par le fait qu'on peut dire d'un moine qu'il est chaussé ou déchaussé. Dans ce quatrain, le corps de Ġiäro est tellement ridicule qu'il efface les frontières entre humanité et objet, les dictionnaires devenant ainsi humains. Cet effacement de l'humanité du corps trouve son aboutissement logique dans le premier tercet, où c'est un organisme végétal qui est décrit (« la espiga », « la [espiga] corva », « el grano »). Cette référence implique une comparaison entre l'homme et l'épi et, même si elle n'est pas explicite dans ce tercet (qui ne contient ni le terme comparant ni aucun comparatif), elle réifie encore le personnage de Ġiäro. Enfin, dans le dernier tercet, si la comparaison n'est toujours pas explicite, elle associe non seulement Ġiäro à un épi mais à un épi vide, à « lo erguido », à « vano » et à « sin meollo ». De ce point de vue, le corps de Ġiäro est réduit à un végétal marqué par la stérilité, dans le but de dénoncer l'orgueil mal placé et la bêtise du personnage ainsi critiqué. Dans ce texte, le corps, puis sa représentation végétale, sont donc caractérisés par les défauts moraux de Ġiäro, l'âme mauvaise marquant ainsi matériellement le corps, puis l'objet, qui en vient ainsi à symboliser une certaine forme de Mal.

Ailleurs, le corps subit aussi des changements dus aux mauvaises actions commises : c'est le cas dans le sonnet<sup>947</sup> inspiré de Juvénal et qui décrit l'avocat Mathon, opposant, dans les quatrains, l'apparence passée du personnage et son apparence présente :

« Ya llena de sí sólo la litera  
Matón, que apenas anteayer hacía  
(flaco y magro malsín) sombra, y cabía,  
sobrando sitio, en una ratonera.

Hoy, mal introducida con la esfera  
su casa, al sol los pasos le desvía,  
y es tropezón de estrellas; y algún día,  
si fuera más capaz, pocilga fuera. »

Les adverbes de temps (« Ya », « anteayer » et « hoy »), ainsi que le groupe nominal « algún día », marquent les différentes phases des changements advenus au corps de Mathon, dont la prise de poids et de volume est associée à l'ascension sociale, ici objet de critique. Dans ce cas, le fait de vouloir « medrar » et d'y parvenir se traduit par une modification du corps. Ce dernier se transforme et prend un aspect repoussant, lié à son obésité, ce qui est cohérent avec le propos de la voix poétique : celui de critiquer Mathon. Ce corps est décrit à travers des figures de l'excès : sa maigreur passée, redoublée par l'association des adjectifs redondants « flaco » et « magro » de part et d'autre de la conjonction de coordination « y », est à peine capable de produire une ombre, animalisant le personnage en lui permettant de rentrer dans un trou de souris. L'effet obtenu est de présenter Mathon comme complètement hors des normes

---

<sup>947</sup> BL 52 / R 12.



de la nature, échappant presque aux lois de la physique et de l'optique (il ne produit presque pas d'ombre) et au cloisonnement homme / animal. Or, cette marginalité de Mathon, traduite par son corps, est reliée à la période où il n'a pas encore commis le péché d'orgueil qui a conduit à sa fulgurante ascension sociale : ce personnage est décrit, dès le départ, comme critiquable, comme celui dont il faut se méfier<sup>948</sup>. Ainsi, il est logique qu'il soit également l'objet de critiques dans sa situation d'homme puissant et que les critiques en question passent par la notion de dépassement des normes de la nature, son palais étant tellement grand qu'il en devient un obstacle à la course du soleil et des étoiles en général. Dans cette deuxième période de la fiction poétique, la maison de Mathon est hypothétiquement nommée « porcherie » (« pocilga », v. 8) : l'amoralité prend ici la forme de saleté, comme si ce qui n'était pas propre matériellement ne pouvait pas non plus l'être moralement. De ce point de vue, le corps de Mathon est profondément marqué par un des deux versants de la dualité Bien / Mal, celui du Mal auquel le personnage est représenté comme profondément lié, au point de produire dans son corps des changements liés à ces actions mauvaises.

D'une manière comparable, les péchés commis par l'allocutaire du sonnet suivant s'inscrivent de manière très perceptible dans son corps :

« Que los años por ti vuelen tan leves,  
pides a Dios, que el rostro sus pisadas  
no sienta, y que a las greñas bien peinadas  
no pase corva la vejez sus nieves.

Esto le pides, y, borracho, bebes  
las vendimias en tazas coronadas,  
y para el vientre tuyo las manadas  
que Apulia pasta son bocados breves.

A Dios le pides lo que tú te quitas;  
la enfermedad y la vejez te tragas,  
y estar de ellas exento solicitas.

Pero en rugosa piel la deuda pagas  
de las embriagueces que vomitas  
y en la salud que, comilón, estragas. »<sup>949</sup>

Le corps est d'abord seulement ici ce qui va se modifier dans le futur : c'est ce qu'exprime le premier quatrain, en évoquant le passage normal des années. Cependant, l'allocutaire du poème est décrit comme refusant ce cours naturel des choses, à travers la répétition du verbe « pedir », trois fois employé en trois strophes. Avec le deuxième quatrain, un degré est franchi dans la critique de l'allocutaire : non seulement celui-ci prie Dieu de contrecarrer le cours

<sup>948</sup> Cette idée est renforcée par le fait que le dictionnaire d'*Autoridades* donne pour « ratón » : « En la Germanía llaman al ladrón cobarde », ce qui a pour effet de mettre en garde contre Mathon, voleur potentiel, tout en le présentant comme méprisable (il serait lâche).

<sup>949</sup> BL 64 / R 25.

normal du temps, mais, en plus, il fait cela alors que lui-même va à l'encontre de la conservation de son propre corps. Cette autodestruction corporelle est exprimée par les termes « borracho », « bebes », « vientre » et « bocados » : le corps est bien ce que les excès du personnage détruisent. À partir du premier tercet, un triple paradoxe est souligné de manière particulièrement explicite : celui qui fait du corps l'objet des prières en même temps que le siège et, aussi, la victime des péchés commis. L'opposition entre la dernière occurrence de « pedir » et « te quitas » dénonce comme absurde le fait d'espérer la protection d'un organisme que l'on s'emploie à détruire. Le corps est ici placé sous le signe du Mal subi, ce qui le relie à la dualité Bien / Mal. Cependant, ce mal est appliqué par le sujet à lui-même, ce qui tend vers une disparition de la dualité Autre / Soi, laissant deviner que la question du corps est complexe. Remarquons que le verbe « pedir » est, dans ce poème, toujours employé sous la même forme de deuxième personne du singulier de l'indicatif présent : l'effet obtenu est celui d'imiter la répétition de la prière, son insistance, qui rend d'autant plus scandaleuse l'opposition entre son contenu et l'attitude autodestructrice du personnage critiqué ici. Finalement, dans le dernier tercet, la voix poétique décrit un juste retour des choses : le corps de l'allocutaire est marqué (« rugosa piel ») par ses péchés, en paiement de la dette contractée envers Dieu à cause de son attitude moralement répréhensible. La locution « pagar la deuda » relie explicitement cette punition à l'idée de la dette, ce qui représente le corps comme le terrain du combat entre l'homme et Dieu, l'homme lui infligeant des maux liés à sa propension au péché et Dieu s'y vengeant de ces affronts. De ce point de vue, le corps serait, plus encore que marqué par la dualité Bien / Mal, le siège même du combat entre ces deux versants.

Dans le sonnet « Primero va seguida de los perros »<sup>950</sup>, enfin, le corps d'Actéon est pris en exemple de ce qui rend manifeste son péché. Le tort d'Actéon est d'avoir surpris Diane au bain lors d'une partie de chasse ; selon l'interprétation que donne le Siècle d'Or espagnol de la tradition mythologique, c'est une critique masquée de la passion excessive de la chasse<sup>951</sup>. Dans ce sonnet, le reproche adressé à l'allocutaire est également de s'étourdir par ce vain exercice :

« Primero va seguida de los perros,  
vana, tu edad, que de sus pies, la fiera;  
deja que el corzo habite la ribera,  
y los arroyos, la espadaña y berros.

<sup>950</sup> BL 77 / R 40.

<sup>951</sup> Dans la « Declaración moral » qui suit le récit de la métamorphose d'Actéon dans la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, ce dernier explique que le mythe est une façon de dénoncer le fait de « darse a la caza ». (*Philosophía secreta...*, op. cit., pp. 578 et suivantes).

Quieres en ti mostrar que los destierros  
no son castigo ya de ley severa;  
el ciervo, empero, sin tu invidia muera;  
muera de viejo el oso por los cerros.

¿Qué afrenta has recibido del venado,  
que le sigues con ansia de ofendido?  
Perdona al monte el pueblo que ha criado.

El pelo de Acteón, endurecido  
en su frente, te advierte tu pecado:  
oye, porque no brames, su bramido. »

Dans ces vers, l'exemple d'Actéon doit servir de leçon à l'allocutaire et c'est à travers la mention de la punition infligée au corps que l'*escarmiento* semble devoir commencer, à partir de la fin du sonnet. C'est en tous cas ce que donne à penser le dernier tercet, où la souffrance corporelle (« pelo [...] endurecido », « su bramido ») est soulignée. Cependant, le « pelo endurecido » du vers 12 renvoie également aux bois du cerf, qui poussent sur le front d'Actéon, et, ainsi, à sa métamorphose : le corps n'est donc pas source de souffrance en lui-même, mais en tant que corps métamorphosé. D'une manière globale dans le sonnet, cette métamorphose est annoncée dès le premier quatrain, par la référence aux chiens qui finiront, dans le mythe, par dévorer leur ancien maître, transformé en cerf. Ce dernier animal est également mentionné dans cette strophe, au vers 3, sous le nom d'un animal très proche, le chevreuil (« el corzo »). Enfin, le nom « ciervo », dans le deuxième quatrain, fait référence à ce même animal, aussi convoqué par le nom générique de « venado » au début du premier tercet. Dans ce sonnet, il est question de mettre en garde un allocutaire chasseur contre les travers moraux liés à son activité, en ne mentionnant explicitement la mésaventure d'Actéon que dans le dernier tercet. Cependant, cette référence mythologique est en fait présente tout au long du sonnet, illustrant l'idée d'une punition qui s'adapterait parfaitement bien à la forme du crime. De cette adaptation quévédienne du mythe, il ressort un lien particulièrement étroit entre le corps humain et le corps métamorphosé, en accord avec l'idée que le péché s'inscrit de manière cohérente et visible dans le corps de celui qui le commet.

Mais cette nature mauvaise se double aussi, plus simplement, d'une certaine fragilité, dont nous avons vu plus haut<sup>952</sup> qu'elle était liée à l'instabilité de la vie dans la condition humaine. La fragilité est également, plus concrètement, celle du corps, qui n'est donc pas forcément, dans la poésie morale quévédienne, à relier au Mal de manière systématique : dans certains cas, il est simplement décrit comme vain, inutile. C'est ce qui se passe dans le sonnet

<sup>952</sup> Cf. paragraphe 4.1 de cette partie.

« ¿Ves la greña que viste, por muceta »<sup>953</sup>, où la puissance du corps du lion, évoqué dans une longue série de question oratoires, est dénoncée comme inutile, au vu de sa faiblesse face à certaines situations :

« ¿Ves la greña que viste, por muceta,  
erizada, y la sima en donde embosca  
armas por dientes ? ¿ Que la cola enrosca,  
y en cada uña alista una saeta?

¿Que el bramido le sirve de trompeta,  
y que la zarpa desanuda tosca?  
Pues todo lo ocasiona aquella mosca,  
y un átomo importuno le inquieta.

Por otra parte, aquel ratón, royendo,  
le quita la prisión que no ha podido  
quitarse, muy león y muy horrendo.

Tal sucede al poder que es más temido:  
que le libra un ratón, que vive huyendo,  
y del mosquito le congoja el ruido. »

Ce sonnet s'inspire de deux fables d'Ésope<sup>954</sup>, qui sont ici réunies pour servir un seul propos : montrer qu'un corps plus faible peut être utile, voire menaçant, pour un corps plus puissant. L'apparente puissance du corps du Lion est relativisée, tout comme l'est, métaphoriquement, l'apparente puissance de tout être. C'est ce que souligne la tournure comparative « Tal sucede... » dans le dernier tercet. Dans ce cas, le corps n'est lié ni au Mal ni au Bien. Il échappe à cette dualité car il se situe sur un plan inférieur : il est simplement soumis à d'autres puissances.

Cependant, l'inutilité du corps, et le fait qu'il ne soit pas associé au Mal, n'empêche pas qu'il puisse constituer un obstacle à l'accomplissement du Bien. En tant que création de Dieu, le corps de l'homme ne peut pas être systématiquement lié au versant négatif de la dualité Bien / Mal et échappe donc ponctuellement à cette dualité, mais il peut néanmoins s'opposer à la poursuite du salut de l'âme. C'est ce qu'exprime le premier quatrain du sonnet « Vivir es caminar breve jornada »<sup>955</sup>, où le corps est défini comme fragile :

« Vivir es caminar breve jornada,  
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,  
ayer al frágil cuerpo amanecida,  
cada instante en el cuerpo sepultada. »

Cependant, dans le cadre de l'affirmation d'une telle fragilité, la représentation du corps comme sépulture de la vie peut surprendre. D'abord, elle joue sur un paradoxe, selon lequel,

<sup>953</sup> BL 67 / R 30.

<sup>954</sup> Cf. note 563 (paragraphe 1.4.1. de la deuxième partie) pour le texte d'Ésope.

<sup>955</sup> BL 11 / R 91.

en quelque sorte, tant que le corps est en vie, la vie est comme morte, elle ne naîtrait qu'à la mort du corps. Mais ce paradoxe est aisé à comprendre, dans la mesure où il s'inscrit parfaitement dans le cadre de la poésie morale quévédienne, qui associe vie terrestre et mise entre parenthèses, en attente, de l'accomplissement du destin de l'âme. L'aspect plus surprenant de ces vers est qu'ils affirment en même temps la fragilité du corps (« frágil cuerpo ») et sa capacité à contenir la vie (« nuestra vida [...] en el cuerpo sepultada »), presque contre le gré de l'homme moralement bon. Le corps est ici, à la fois, qualifié de faible et représenté comme suffisamment fort pour enterrer la vie. En fait, cette faiblesse est justement ce qui permet l'enfermement de la vie : cette dernière, la vie de l'âme, se caractérise par sa grandeur mais n'appartient pas à ce monde ; au contraire, le corps a pour caractéristique la faiblesse, qui le relie à ce monde-ci. Le corps enferme donc la vie parce que sa fragilité le relie fondamentalement au monde terrestre, passage obligé pour tout homme. Mais c'est cette même fragilité qui fait que toute vie humaine débouche sur la mort et donc, finalement, sur la libération de l'âme. Le sonnet se termine par le verbe « llegar », qui dit métaphoriquement l'accomplissement de la destinée humaine : la promesse d'une victoire de l'âme sur le corps, victoire certaine car Dieu a fait le corps fragile, l'homme mortel. C'est cette dimension mortelle du corps humain, finalement, qui doit permettre à l'homme d'échapper à la dualité et de quitter cette vie terrestre pour s'acheminer vers Dieu.

#### 4.2.2-De la réversibilité du corps comme objet poétique

Cependant, la poésie morale quévédienne ne décrit pas toujours le corps comme l'élément mauvais de la dualité Bien / Mal, ni même comme un obstacle temporaire à l'accomplissement du Bien : parfois, au contraire, il est explicitement lié au Bien et c'est pourquoi nous parlons à son sujet de réversibilité. Le sonnet « 'Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones' »<sup>956</sup> rapporte les propos d'Épictète, dans le but de montrer la grandeur de l'âme du philosophe, alors qualifiée de digne du corps d'un roi mais enfermée dans un corps malade :

« 'Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones',  
mendigo, esclavo y manco, repetía  
Epicteto valiente, y cada día  
a Júpiter retaban sus razones.

'Vengan calamidades y aflicciones;  
averigua en dolor mi valentía;  
con los trabajos mi paciencia expía  
mi sufrimiento, en hierros y prisiones.'

---

<sup>956</sup> BL 82 / R 48.

¡Oh hazañoso espíritu hospedado  
en edificio enfermo, que pudieras  
animar cuerpo excelso y coronado!

Trabajos pides y molestia esperas,  
y, con tener a Dios desafiado,  
ni ofendes, ni presumes, ni te alteras. »

Dans ce cas, la voix poétique nomme l'infirmité du stoïcien (« manco », v. 2) et l'ensemble de son corps est qualifié de « edificio enfermo », ce qui décrit une déchéance physique mais ne va pas à l'encontre de l'idée de vertu. Au contraire, le sonnet contient une hypothèse qui, pour célébrer Épictète, associe ce dernier au corps d'un monarque (« excelso y coronado », v. 11) : nous en déduisons donc que le corps, dans ce contexte, est lié à une vertu respectable. Ainsi, contrairement à ce qui a été vu jusqu'à présent, le corps de l'homme est ici relié à l'idée de Bien, passant ainsi à l'autre versant de la dualité Bien / Mal.

Dans d'autres cas encore, le corps dépasse même cette dualité, en permettant le rachat, sur le plan moral, de l'être humain. C'est ce qui se passe dans les deux sonnets inspirés du personnage de Phryné<sup>957</sup>, où la voix poétique rapporte que la prostituée a offert, avec l'argent amassé grâce au commerce de son corps, une statue à Vénus (dans le premier sonnet) et de nouvelles murailles à Thèbes (dans le second sonnet). D'un point de vue général, d'abord, le corps est, dans ces deux cas, ce qui a été à l'origine du péché, puisqu'il est bien question de prostitution, mais ce même corps a ensuite permis l'exercice de la dévotion, dans un cas, et la protection de la ville, dans l'autre. De ce point de vue, il n'appartient plus au Mal, ni foncièrement au Bien (il reste ce qui a provoqué les fautes), s'élevant au-dessus de la dualité. Cependant, il est remarquable que, pour dépasser ainsi l'opposition Bien / Mal, le corps humain de Phryné ne soit pas décrit de manière littérale : il est systématiquement associé au corps artificiel de la statue :

« Si Venus hizo de oro a Fryne bella,  
en pago a Venus hizo de oro Fryne,  
porque el lascivo corazón se incline  
al precio de sus culpas como a ella.

Adore sus tesoros, si los huella  
el desperdicio, y tarde ya los gime:  
que tal castigo y penitencia oprime  
a quien abrasa femenil centella.

En pálida hermosura, enriquecidas  
sus faciones, dio vida a su figura  
Fidias, a quien prestó sus manos Midas.

Arde en metal precioso su blancura;

---

<sup>957</sup> BL 102 et 103 / R 78 et 79.

veneren, pues les cuesta seso y vidas,  
los griegos su pecado y su locura. »

Dans le premier quatrain, Vénus et Phryné sont associées par une construction parallèle aux vers 1 et 2, soulignée par le chiasme entre les deux compléments (« Venus » / « a Fryne » ; « a Venus » / « Fryne »). Dans le premier tercet, la voix poétique utilise, pour exprimer la beauté de Phryné, la tradition selon laquelle un sculpteur (Phidias, dans le sonnet, Praxitèle selon les sources citées par Alfonso Rey dans *Polimnia*) aurait pris modèle sur elle pour réaliser une statue de la déesse. Enfin, la « blancura » du deuxième tercet est celle de Vénus (même si la statue qui représente la déesse est en or : « Arde en metal precioso tu blancura »), mais également celle de Phryné, dont la beauté a servi de modèle à l'œuvre. Quant au rachat permis par cette association des deux corps, il est exprimé, dans le premier quatrain, par le terme « en pago », qui dit un échange rétablissant une certaine normalité. La finale « porque el lascivo corazón se incline » décrit une humilité nouvelle, moralement louable, des cœurs dont l'occupation première était tout autre, ce que rappelle l'adjectif « lascivo ». Cependant, le second quatrain vient remettre en question la valeur d'un tel rachat, à travers la formule « y tarde ya los gime », qui souligne le délai passé entre la faute et le repentir. Cette mention nous semble importante, car elle est mise en évidence par sa place en fin de vers, au milieu de la strophe et juste avant une ponctuation forte, exprimant l'idée que ce repentir vient trop tard pour être pleinement louable. Mais le troisième vers de ce second quatrain ramène le point de vue sur cet acte dans la sphère du repentir efficace, puisque les termes « castigo y penitencia », empruntés au vocabulaire religieux, connotent une souffrance subie en échange d'un pardon. Dans le même ordre d'idées, le verbe « oprime » constitue la mention de cette souffrance, qui devient alors, en quelque sorte, le garant du pardon à accorder aux anciens clients de Phryné. La voix poétique désigne d'ailleurs ces derniers par une relative qui exprime leur faute, comme si la mention de celle-ci devait faire partie de la pénitence, en accord avec la logique chrétienne, qui impose que le pécheur reconnaisse ses fautes pour qu'elles lui soient pardonnées. À nouveau, les tercets invitent à considérer avec précaution ce rachat apparemment obtenu grâce au corps. Ainsi le premier tercet ne contient-il aucune allusion à la dimension morale, réduisant l'acte de Phryné à la commande d'une statue quelconque, dont la valeur symbolique est occultée. D'ailleurs, le fait que cette statue soit dédiée à Vénus permet une telle ambiguïté. En effet, si Vénus est une divinité et, de ce point de vue, est représentée comme devant être honorée et respectée, elle occupe une place particulière dans le panthéon antique et dans la représentation qu'en a le Siècle d'Or espagnol : c'est avant tout la déesse de l'amour en général, mais aussi de l'amour charnel, elle

favorise toutes sortes d'unions, qui sont loin d'être toutes acceptables du point de vue de la morale quévédienne<sup>958</sup>. Quant au second tercet, il fait se terminer le sonnet par les termes « su pecado y su locura » : la chute du poème souligne la faute des Grecs, pas leur rachat ni celui de Phryné. De ce point de vue, ce sonnet place le corps au centre d'un rapport extrêmement complexe entre fautes et pardon : Phryné serait moins coupable que ses clients (qui sont les seuls associés à des jugements de valeur négatif, « pecado » et « locura », alors que Phryné est associée à la seule beauté : « bella », « centella », « hermosura », « blancura ») et on ne sait pas bien si le pardon attendu est celui de Phryné ou celui de ses clients, ni dans quelle mesure il leur serait accordé.

Dans le second sonnet, les choses sont différentes : si les fautes de Phryné sont, évidemment, rappelées, son rachat moral par l'édification d'une nouvelle muraille pour Thèbes est reconnu bien plus explicitement par la voix poétique, au point que le propos du sonnet semble même être de célébrer un tel rachat :

« Fryne, si el esplendor de tu riqueza  
a Tebas dio muralla bien segura,  
tantos padrones cuente a tu hermosura  
cuantas piedras se ven en su grandeza.

Del grande Macedón la fortaleza  
desfiguró su excelsa arquitectura;  
mas lo que abate fuerza armada y dura  
restituye, desnuda, tu flaqueza.

Tú, que fuiste prisión de los tebanos,  
eres defensa a Tebas, que yacía  
cadáver lastimoso de estos llanos.

La ciudad que Por ti lasciva ardía  
se venga del poder de otros tiranos  
con lo que le costó tu tiranía. »

Constatons, d'abord, que, comme dans le premier sonnet, le corps de Phryné, source de péché, n'est pas mis au tout premier plan : ici, il est sous-entendu par l'adjectif « desnuda » au vers 8. Par contre, le rappel des fautes de Phryné est bien présent, comme on ne peut que l'attendre dans le cadre du corpus moral quévédien. Le terme « padrón », d'abord, désigne « la nota pública de infamia »<sup>959</sup> et sa mention, au pluriel et associée à l'indéfini « tantos », exprime de manière indéniable les fautes de Phryné. Dans le second quatrain, si l'adjectif « desnuda »

<sup>958</sup> Associée à Phryné, Vénus est ici à voir comme Vénus-Apostraphia, qui facilite l'amour adultère, même quand il doit conduire à des désordres sociaux, comme la guerre de Troie. C'est celle que l'on classe traditionnellement comme la troisième Vénus, la femme de Vulcain, celle que vénèrent les prostituées, pas les femmes mariées. (Cf, saint Augustin, *De Civitate Dei*, 4, 10 ; Pausanias, *Descripción de Grecia*, 1, 1, 3 et 1, 40, 6 ; Boccace, *De Genealogia Deorum*, 3, 22 ; tous cités par Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta...*, *op. cit.*, 3, 5, pp. 378 et suivantes).

<sup>959</sup> Dictionnaire d'*Autoridades*, *op. cit.*.



prend un sens symbolique lié à une faiblesse louable, sur laquelle nous allons revenir, il rappelle aussi évidemment l'impudeur liée au commerce du corps. De même, la relative « que fuiste prisión de los tebanos » est une mention, explicite cette fois, des torts de Phryné. Cependant, elle est mise en retrait par sa nature d'incise et le verbe qu'elle contient (« fuiste ») est au passé, alors que le même verbe « être » est au présent un vers plus loin pour qualifier le personnage du terme laudatif de « defensa ». L'adjectif « lasciva » rappelle, quant à lui, les torts des habitants de la ville. Il était déjà présent dans le sonnet précédent (v. 3), et sa répétition ici nous pousse à le considérer comme l'expression par excellence de la mollesse liée à la luxure dans la représentation morale quévédienne. Les fautes de Phryné sont encore présentes dans la toute fin du sonnet, dans le groupe nominal « tu tiranía ». Toutefois, ce terme ne désigne pas explicitement le commerce de la chair, il pourrait évoquer n'importe quel exercice excessif de l'influence d'une personne sur d'autres, en accord avec l'ensemble de ce sonnet, dont nous allons voir qu'il fait passer au premier plan le rachat réussi de l'ancienne prostituée.

Passé le premier quatrain, dont nous ne reions pas l'importance, le propos principal est de célébrer Phryné, allocutaire de la voix poétique dans ce poème, alors que ce n'est pas le cas dans le sonnet précédent, où la critique contre le personnage est plus importante. Dans le second quatrain, Phryné est opposée à Alexandre le Grand. Certes, ce dernier est, ailleurs dans le corpus, la représentation du grand homme en général et cela demeure présent ici : il est qualifié de « grande » et la seule mention de cet adjectif et de son origine géographique suffit à le faire reconnaître. Cependant, il est associé plus particulièrement à la destruction, par les termes « desfiguró », « abate » et « armada y dura », ce qui valorise au contraire le travail de réédification de Phryné. Dans le même ordre d'idées, la « flaqueza » mentionnée à la fin de ce second quatrain doit être rattachée à une humilité célébrée par la voix poétique, qui insiste sur cette fragilité avec l'adjectif « desnuda », dans le cadre d'une représentation positive de la faiblesse physique. Surtout, le terme « defensa » est éminemment positif et il est étroitement relié à Phryné par le verbe « eres », qui décrit ce personnage comme devenant alors, presque par essence même, la défense de Thèbes, se confondant ainsi avec les murailles qu'elle a fait édifier. Le corps de la prostituée s'efface devant son identité générale (« eres ») et devient ainsi une construction à visée défensive, un objet. Mais cette transformation en objet n'est pas liée à une matérialité critiquable du corps : au contraire, elle permet, ici, de racheter le mal commis.

Le sonnet « Cuando esperando está la sepultura »<sup>960</sup> présente aussi une situation où le corps est le vecteur de la réparation des torts passés de l'être qui l'habite. Dans ce cas, les torts sont différents de ceux de Phryné : il s'agit des prétentions passées du sujet poétique, qui a laissé trop de place dans sa vie pour les vaines préoccupations. Le sonnet centre surtout le propos sur le présent, dans lequel la voix poétique dit avoir enfin trouvé une vision juste du monde :

« Cuando esperando está la sepultura  
por semilla mi cuerpo fatigado,  
doy mi sudor al reluciente arado  
y sigo la robusta agricultura.

Disculpa tiene, Fabio, mi locura,  
si me quieres creer escarmentado:  
probé la pretensión con mi cuidado,  
y hallo que es la tierra menos dura.

Recojo en fruto lo que aquí derramo,  
y derramaba allá lo que cogía:  
quien se fía de Dios sirve a buen amo.

Más quiero depender del sol y del día,  
y de la agua, aunque tarde, si la llamo,  
que de l'áulica infiel astrología. »

Le corps, placé au centre du propos poétique dès le vers 2, est présenté comme usé par la vie passée, et désormais relié au présent : dans le poème, seulement trois verbes sont à des temps du passé (v. 7, le passé simple « probé » ; v. 10, les imparfaits « derramaba » et « cogía ») alors que treize verbes sont à la forme progressive (v. 1 « esperando está ») ou au présent (v. 3, « doy » ; v. 4, « sigo » ; v. 5, « tiene » ; v. 6, « quieres » ; v. 8, « hallo » ; v. 9 « recojo » et « derramo » ; v. 11, « se fía » et « sirve » ; v. 12, « quiero » ; v. 13, « llamo »). Sur ces treize verbes, sept sont à la première personne du singulier : le propos principal du sujet est donc bien l'attitude présente du sujet poétique. Or, cette situation présente est liée à une activité naturelle du corps qui est totalement absente du passé : le premier quatrain mentionne ainsi « mi sudor » dans le cadre de la référence au présent, le vers « Recojo en fruto lo que aquí derramo », par un jeu de mots sur « fruta » (le fruit du verger) / « fruto » (le fruit comme résultat d'une action), associe l'activité présente du corps à la fertilité de la nature. De même, le dernier tercet exprime un rapport de dépendance du sujet poétique à une nature matérielle, dont le corps est une sorte de prolongement. En effet, l'infinitive « depender del sol y del día, / y de la agua » décrit le corps du sujet poétique comme totalement soumis à la nature, par opposition à la culture, que représente l'« áulica infiel astrología », c'est-à-dire l'astrologie

<sup>960</sup> BL 124 / R 102.

reliée à la vie de Cour par l'adjectif « áulica ». Dans ces vers, et grâce au corps, le sujet poétique trouve le chemin, à la fin de sa vie, d'une attitude paisible face au monde. De ce point de vue, il est bien question de dépassement de la dualité, car on pourrait justement définir cette attitude de sérénité comme celle d'un esprit qui se retire du Bien et du Mal.

Enfin, s'il est un corps qui dépasse la dualité dans la poésie morale québécoise, c'est le corps du Christ : évidemment, à un premier niveau de lecture, il est rattaché au Bien, car son sacrifice permet le salut des hommes, mais la voix poétique le représente aussi comme relié au Mal, que représente ponctuellement le corps humain. Dans ce sens, ce corps particulier qu'est le corps du Christ dépasse la dualité Bien / Mal. Dans le *salmo XXII*<sup>961</sup>, il est ainsi mentionné, explicitement, comme ce qui doit permettre le rachat des péchés du sujet poétique, alors que les trois dernières strophes disent combien ce sujet est indigne du corps qu'il reçoit :

« Pues hoy pretendo ser tu monumento,  
porque me resucites del pecado,  
hábitame de gracia, renovado  
el hombre antiguo en ciego perdimiento.

Si no, retratarás tu nacimiento  
en la nieve de un ánimo obstinado  
y en corazón pesebre, acompañado  
de brutos apetitos que en mí siento.

Hoy te entierras en mí, siervo villano,  
sepulcro, a tanto güésped, vil y estrecho,  
indigno de tu Cuerpo soberano.

Tierra te cubre en mí, de tierra hecho;  
la conciencia me sirve de gusano;  
mármol para cubrirte da mi pecho. »

Alors que la plupart des sonnets opposent les quatrains aux tercets ou les trois premières strophes à la dernière, celui-ci présente la particularité de n'exprimer une vision confiante du monde que dans le premier quatrain, alors que les trois strophes suivantes sont consacrées à l'expression du caractère indigne du sujet poétique, au regard du corps du Christ. Ainsi, alors que le verbe « renovar », le substantif « gracia » et le participe employé comme adjectif « renovado », connotent un futur plaisant et sont employés dans le premier quatrain, les strophes qui suivent décrivent la situation présente du corps du sujet poétique, en la présentant comme marquée par le Mal. Même si le verbe « retratar » est au futur de l'indicatif au début du premier quatrain, la description du corps du sujet poétique correspond bien à celle qui

---

<sup>961</sup> BL 34.

existe dans le présent d'élocution. Le rôle du futur est de favoriser l'accomplissement de la prière formulée par l'impératif de la strophe précédente (« *habítame de gracia* », v. 3), en prédisant les malheurs qui arriveraient au cas où le Christ n'exaucerait pas une telle prière : si l'hostie venait à être inefficace, incapable de racheter les fautes du locuteur, la communion se bornerait à être, d'après cette deuxième strophe, une répétition inversée de la naissance du Christ, sa mise à mort dans un cadre marqué par le péché. C'est en effet ainsi que nous comprenons le groupe nominal « *corazón pesebre* » : comme le rappel de l'étable où naît le Christ, mais à la nuance près que cette naissance se fait alors « en la nieve », marque d'une hostilité<sup>962</sup> qui est celle d'une âme coupable de fautes morales, puisqu'elle est qualifiée d'obstinée (v. 6) et reliée à de « *brutos apetitos* ». Remarquons que ces deux derniers éléments de description de l'âme pécheresse sont mis sur le même plan par le fait qu'ils sont également introduits par des participes passés : « *obstinado* » et « *acompañado / de brutos apetitos* ». Dans ce second quatrain, cette description du corps du sujet poétique indigne du corps du Christ implique même une opposition formelle entre deux groupes d'éléments désignant ces corps : les marques de première et deuxième personnes grammaticales. En effet, le premier vers de ce quatrain contient un verbe que sa désinence relie à la deuxième personne du singulier (« *retratarás* ») et un adjectif possessif de la même personne. Au contraire, le dernier vers de la strophe se termine par le verbe « *siento* » dont la désinence indique qu'il est conjugué à la première personne du singulier et ce verbe est précédé par un pronom complément de première personne du singulier aussi. De plus, entre ces deux vers, aucun verbe de construction personnelle ni aucun pronom personnel ne font intervenir d'autres personnages que la première personne reliée au sujet poétique et la deuxième, associée au Christ.

Mais cette opposition marquée est dépassée dès la strophe suivante, où les pronoms de deuxième et de première personne alternent : dans le premier vers de ce premier tercet, le pronom complément d'objet direct de deuxième personne précède le pronom complément « *mí* » déjà cité, avant le retour de la deuxième personne au dernier vers de la strophe, sous la forme de l'adjectif possessif « *tu* ». Remarquons que cette alternance est préparée par le premier quatrain, dont chacun des trois premiers vers contient un verbe d'une de ces deux personnes associé à un pronom complément ou à un adjectif possessif de la personne opposée. Le verbe à la première personne du singulier « *pretendo* » y est associé à l'adjectif possessif « *tu* » par l'intermédiaire du verbe « *ser* » (« *tu monumento* » étant alors attribut du sujet

<sup>962</sup> De manière générale, dans la poésie morale québécoise, la neige connote la froideur de la mort, l'hostilité (cf. troisième partie, paragraphe 1.1.2.), pas la pureté à laquelle pourrait faire penser sa blancheur.

« yo », contenu dans le verbe « pretendo », ce qui associe étroitement les deux personnes grammaticales). De même, la finale « porque me resucites » associe le pronom complément de première personne du singulier à la deuxième personne du singulier contenue dans la désinence du verbe au subjonctif. Enfin, l'enclise induite par l'impératif dans « hábitame » relie plus étroitement encore la première et la deuxième personne, puisque le pronom complément d'objet direct de première personne est accolé à la désinence caractéristique de la deuxième personne pour ce verbe à ces temps et mode. De plus, le premier quatrain s'ouvre sur un hendécasyllabe héroïque, accentué notamment, donc, sur la deuxième syllabe, c'est-à-dire sur « hoy ». Cet adverbe temporel est également mis en valeur, par sa place en tout début de vers cette fois, dans le premier vers du premier tercet. Ainsi la répétition de « hoy » souligne-t-elle le lien qui existe entre le premier quatrain et le premier tercet et, donc, la relation qu'ils expriment tous deux entre la première et la deuxième personne. C'est au regard de cette relation qu'on peut parler de dépassement de la dualité dans ce *salmo* : même si le corps du pécheur et celui du Christ sont, par nature, opposés, la communion permet de les associer dans le but du salut de l'âme du pécheur. Ce rachat de l'homme par le corps du Christ n'exclut pas l'expression de l'opposition entre les deux corps : dans le premier tercet, les expressions désignant les deux corps s'opposent bien. En effet, les groupes nominaux « mí, siervo villano » et « tu Cuerpo soberano » sont également placés en fin de vers et riment entre eux, ce qui souligne l'opposition qu'implique leur sémantisme et l'accentuation différente des deux vers (le vers 9 est un hendécasyllabe mélodique, alors que le vers 11 est héroïque). En outre, la majuscule à « Cuerpo » va dans le sens d'une glorification du corps du Christ, alors que la répétition du radical « vil- » dans « villano » et dans « vil » insiste sur la bassesse du corps du sujet poétique. Mais cette opposition est soulignée dans le cadre d'une description de l'acte de communion, qui implique le dépassement de la dualité Bien / Mal.

Ce dépassement, en même temps que l'expression de la bassesse du corps de l'homme, trouve son expression ultime dans le second tercet : l'alternance des pronoms (et adjectifs) et l'image de la sépulture y associent les deux corps entre eux, tout en affirmant la grande modestie du corps humain qui reçoit celui du Christ<sup>963</sup>. Les pronoms compléments de deuxième personne « te » sont, au vers 12 comme au vers 14, suivis de marqueurs de la première personne : le pronom complément « mí » au vers 12 et l'adjectif « mi » dans le groupe nominal « mi pecho » du dernier vers. De plus, le pronom « te » forme un chiasme

<sup>963</sup> Le dépassement de la dualité Bien / Mal consisterait, dans ce sonnet, à avoir conscience de la dualité qui fait que le corps de l'homme est mauvais, alors que celui du Christ est l'incarnation de la bonté de Dieu, mais à accepter (et c'est là que réside le dépassement) cette union apparemment paradoxale dans le but d'obtenir le salut de l'âme.

avec le verbe « cubrir » : le passage de « te cubre » (v. 12) à « cubrirte » (v. 14) a pour effet de représenter un enfermement dans la strophe, en écho au corps du Christ enfermé dans celui du communiant. Cependant, le pronom « te » est cité en premier et en dernier dans le cadre de ce chiasme et aucune autre mention du corps du Christ n'apparaît au milieu de ces vers, comme si l'enferment décrit et évoqué par le chiasme n'avait finalement pas une existence réelle, comme si le corps du Christ était en fait capable d'y échapper. Bien sûr, les termes « tierra » (répété deux fois), « gusano » et « mármor » disent l'enferment du corps du Christ dans la sépulture qu'est métaphoriquement le corps du sujet poétique, pécheur ; mais, de même que la Bible rapporte que le corps du Christ disparaît de sa sépulture trois jours après sa mort, ce sonnet laisse comprendre que l'enterrement du corps du Christ dans le corps du pécheur n'est qu'un passage destiné à favoriser le salut de l'âme, pas un enfermement définitif et regrettable.

Cependant, un autre poème, dont un des objets est aussi la description du corps du Christ, nous incite à nuancer ce propos et à considérer finalement que le dépassement de la dualité grâce au corps demeure une exception, la norme demeurant son association au Mal. Le poème en question est celui qui porte le titre *Abomina el abuso de la gala en los disciplinantes*<sup>964</sup>. Le propos de ce poème est de dénoncer, comme excessif, morbide et impie, le zèle que mettent les pénitents à reproduire les souffrances du Christ lors de la Passion. Dans ce cadre, le corps du Christ est évoqué, dès le troisième tercet, à travers la mention de son visage (« el rostro de Cristo », v. 8), et dès lors opposé au corps du pénitent allocutaire du poème, désigné après des articles définis à valeur de possessifs de deuxième personne, le possesseur étant évident :

« El hábito sacrílego y profano  
en el rostro de Cristo juntar quieres  
con la infame saliva y con la mano. » (vv. 7-9)

Plus loin, le terme « cuerpo » apparaît, désignant le corps du pénitent :

« No fue de los demonios tan bienquisto  
el que le desnudó para azotalle,  
como en tu cuerpo el traje que hemos visto,  
  
pues menos de cristiano que de talle,  
preciado con tu sangre malhechora,  
la suya azotas hoy de calle en calle. » (vv. 16-21)

Dans ce cas, il est remarquable que la dualité ne soit pas du tout dépassée, au contraire : le corps du pénitent est associé à son propre sang, puisque les deux noms sont précédés d'un

<sup>964</sup> BL 147.

adjectif démonstratif de deuxième personne du singulier, et ce dernier est relié au Mal, puisqu'il est qualifié de « [sangre] malhechora ». Le terme « sangre », un peu de la même façon que les différentes formes du verbe « azotar »<sup>965</sup>, est répété tout au long du poème pour souligner les torts faits au Christ :

« Con tu sangre le escupes y le hieres » (v. 10)

« No es acción de piedad, sino enemiga,  
a sangre y fuego perseguir a Cristo,  
y quieres que tu pompa se lo diga. » (vv. 13-15)

« ... tu sangre malhechora » (v. 20, déjà cité)

« ¿No ves que solamente la memoria  
de aquella sangre en que la Virgen pura  
hospedó los imperios de la gloria,

del cerco de la Cruz en sombra obscura  
desmaya la viveza de su llama  
y apaga de la luna la hermosura? » (vv. 43-48)

« Allí [en el tribunal] verás como tu sangre escribe  
proceso criminal contra tu vida,  
donde es fiscal Verdad, que siempre vive. » (vv. 88-90)

Dans cette série de cinq emplois, le nom « sangre » est précédé la plupart du temps (trois fois) du pronom possessif de deuxième personne du singulier, associant le mal fait au Christ au sang sacrilège versé par le pénitent. D'une façon comparable, dans l'expression « a sangre y fuego », le sang connote la violence infligée, à tort, au Fils de Dieu. Cependant, quand il est précédé de l'adjectif démonstratif « aquella », qui a ici une valeur laudative, le sang représente la dimension humaine du Christ. Si le sang est donc, le plus souvent, associé au mal le plus grand (le sacrilège), il n'échappe à cet extrême que pour être relié à un autre versant de la dualité, celui du plus grand bien. Plus généralement, et tout au long du poème aussi, le corps du Christ et celui du pénitent sont opposés, celui-ci étant désigné de manière dépréciative comme « este cadáver » (v. 83) et « tu frente loca » (v. 97), alors que celui-là est loué à travers les termes « sus miembros soberanos » (v. 23) et « aquella sangre » (v. 44, cité plus haut) :

« El sayón que de púrpura colora  
sus miembros soberanos te dejara  
el vil oficio, si te viera agora. » (vv. 22-24)

« Considera que llega el postrer día  
en que de este cadáver, que engalanas,  
con asco y miedo, la alma se desvía;

y que de las cenizas que profanas,

<sup>965</sup> Cf. deuxième partie, paragraphe 4.2.1.

subes al tribunal, que no recibe  
en cuenta calidad y excusas vanas. » (vv. 82-87)

« ¿Con qué razón podrá tu frente loca  
invocar los azotes del Cordero,  
si de ellos grande número te toca? » (vv. 97-99)

Ainsi, ce poème dénonce l'illusion des hommes qui croient pouvoir racheter leurs fautes par la pénitence en processions. Pour accéder à ce rachat, seul fonctionne, d'après ce qu'on comprend de la poésie morale québécoise, la communion, célébrée par le *salmo* précédemment cité. Au contraire, les processions de la Semaine Sainte sont décrites comme des excès à la limite de l'hérésie, critiqués, en tous cas, par la voix poétique. Tous les chemins ne mènent donc pas au salut de l'âme, pas plus que tous les emplois du corps du Christ ne conduisent au dépassement de la dualité. Encore une fois, la question de la dualité est donc centrale dans la poésie morale québécoise, et nous allons maintenant, avant de conclure ce travail, confronter les idées générales que nous avons développées sur cette question à un poème en particulier, le sonnet « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? »<sup>966</sup>.

---

<sup>966</sup> BL 47 / R 7.



CHAPITRE 5 :  
UN EXEMPLE DE CE DÉPASSEMENT :  
*DESENGAÑO* ET DON DANS LE SONNET  
« ¿CUÁNDO SERÉ INFELIZ SIN MI GEMIDO ? »

Nous avons précédemment montré combien le dépassement de la dualité, s'il était instamment souhaité, était également représenté comme difficile par la voix poétique qu'évédienne ; puis nous avons étudié le but de ce dépassement, dont nous avons démontré qu'il fallait le comprendre comme une approche de la divinité. Nous nous sommes ensuite intéressée à la notion d'*enseñanza*, avant d'aborder finalement la représentation de la condition humaine comme ce qui permettait de mener à bien le dépassement de la dualité. Nous nous proposons à présent d'observer, un peu à la manière de ce que nous avons fait à la fin de notre première partie, comment cela fonctionne à l'échelle d'un seul poème, que nous analyserons plus en détails. Il s'agit du sonnet « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? », dont nous reproduisons ici le texte :

« ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ?  
 ¿Cuándo sin el ajeno fortunado ?  
 El desprecio me sigue desdeñado;  
 la invidia, en dignidad constituido.

U del bien u del mal vivo ofendido;  
 y es ya tan insolente mi pecado,  
 que, por no confesarme castigado,  
 acusa a Dios con llanto inadvertido.

Temo la muerte, que mi miedo afea;  
 amo la vida, con saber es muerte:  
 tan ciega noche el seso me rodea.

Si el hombre es flaco y la ambición es fuerte,  
 caudal que en desengaños no se emplea,  
 cuanto se aumenta, Caridón, se vierte. »

Dans ce sonnet, la voix poétique commence par se plaindre de la situation dans laquelle elle prétend être, et qui se caractérise par l'enfermement dans le malheur et l'envie. Une telle impasse est liée à la représentation de la dualité, puisque les notions de Soi et d'Autre, d'une part (vv. 1-2), et de Bien et de Mal, d'autre part (v. 5), sont convoquées. Dans un premier temps, nous verrons ici comment, de même que nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette partie, la voix poétique appelle à un dépassement d'une dualité qu'elle décrit, en même temps, comme impossible à surmonter. Après le point-virgule du vers 5, la voix poétique décrit les conséquences de cet enfermement : il la conduit à se confronter à Dieu, qui, contrairement à elle, et comme nous l'avons vu au chapitre 2 de cette partie, se situe au-dessus de toute dualité. Il est donc logique que l'enfermement du sujet poétique dans la dualité la conduise au blasphème vis-à-vis d'une divinité qui s'en détache ; mais une telle situation n'est pas acceptable d'un point de vue moral et elle est même décrite dans le but de choquer les allocutaires du sonnet, pour qu'ils ne suivent pas le contre-exemple que constitue le sujet poétique. Nous verrons ici comment sa faute morale est soulignée. Dans le premier

tercet, la voix poétique réaffirme ensuite l'omnipotence de la dualité et de l'erreur morale dans sa situation, en représentant l'échec de la raison et de l'*enseñanza*, dont nous avons montré au chapitre 3 qu'elle était pourtant le moyen employé en général par la voix poétique quévédienne en poésie morale pour permettre à ses allocutaires de sortir de l'erreur. Ici, nous verrons dans un premier temps que la référence à l'échec de l'*enseñanza* permet de dire combien la situation de la voix poétique est grave, même si, dans un second temps, nous montrerons que l'*enseñanza* est néanmoins à l'œuvre dans le sonnet. En effet, dans le dernier tercet, la voix poétique propose une solution pour échapper à la dualité décrite tout au long du poème : le détachement des biens. Ce dernier doit se faire à travers le don, la charité, notions que porte en germe le nom de l'allocutaire final. Nous étudierons le lien entre cette solution et la condition humaine, dont nous avons dit dans le chapitre 4 de cette partie qu'elle était finalement la clé du dépassement de la dualité.

### 5.1-L'emprise de la dualité sur la voix poétique

Dans le premier quatrain et le premier vers du second quatrain, la voix poétique montre comment elle est opprimée par la dualité, immobilisée dans un temps suspendu et angoissant, où la plainte et l'envie semblent devoir régner pour toujours. Les deux vers initiaux du sonnet disent cette impatience devant une amélioration qui tarde à venir : la voix poétique se demande quand elle sera capable de supporter le malheur sans se plaindre et quand celui-ci sera provoqué par autre chose que la coupable envie des biens d'autrui. Ces questions n'appellent pas de réponse mais servent l'expression de l'impatience de la voix poétique, dont il est intéressant de remarquer qu'elle ne souhaite pas la disparition du malheur, mais celle de la plainte et de l'envie. Cette impatience est exprimée aussi par le rythme partiellement identique de ces deux premiers vers, un hendécasyllabe saphique et un emphatique, qui portent donc tous deux un accent sur la première syllabe, accent prosodique souligné par l'accent écrit de l'adverbe interrogatif « cuándo ». La situation du sujet poétique est non seulement caractérisée par l'enfermement dans un temps sans bornes, mais aussi par l'impasse d'une dualité, qui fait que la figure du sujet (« mi gemido ») et celle de l'Autre (« el ajeno ») s'allient pour s'associer, chacune à son tour, au malheur du sujet poétique. Ce dernier est tantôt malheureux et source de l'expression d'une plainte, tantôt malheureux car il envie ce que possède Autrui, c'est-à-dire qu'il est toujours cerné par la dualité et la peine.

Le vers 3 de ce premier quatrain constitue ensuite une affirmation un peu à part, partiellement isolée du reste de la strophe par la ponctuation, puisqu'il commence avec une

phrase nouvelle et se clôt sur un point-virgule. Il contient une affirmation construite sur une surenchère : le sujet poétique méprise le mépris, puisque ce dernier est décrit comme « *desdeñado* ». Nous comprenons en effet cet adjectif comme un attribut du sujet « *el desprecio* », dépendant du verbe « *seguir* », pas comme faisant référence au sujet poétique. Ce choix de lecture est motivé par la construction du vers suivant, où le verbe « *seguir* » est sous-entendu, et où « *en dignidad constituido* » ne peut logiquement renvoyer qu'à « *la invidia* ». La forme masculine de « *constituido* » s'explique alors par le calque du vers précédent, le vers 4 reprenant en effet le modèle du vers 3, pourtant séparé de lui par le point-virgule. Le dernier vers du premier quatrain nomme pour commencer un des péchés capitaux du dogme catholique, sans doute le plus grave dans la poésie morale quévédienne, ou, du moins, celui qui y est le plus souvent critiqué : l'envie. D'une manière paradoxale, celle-ci est qualifiée de « *dignidad* » : l'erreur morale du sujet poétique est telle qu'un inversement des valeurs a lieu. Remarquons que ce renversement ne remet pas en question l'omnipotence de la dualité sur la situation du sujet poétique : si « *la invidia* » est le versant fondamentalement mauvais, « *la dignidad* » est le côté éminemment positif, et c'est bien un monde duel, sans nuance ni remise en question des apparences, que décrit ici la voix poétique.

Le premier vers du quatrain suivant vient clore cette description d'un enfermement dans la dualité, en dressant un parallèle entre Bien et Mal, grâce à son rythme d'hendécasyllabe mélodique, qui commence par deux séries de trois syllabes, accentuées chacune sur la troisième. De plus, l'alternative « *u del* » est répétée, soulignant explicitement le parallèle déjà exprimé par le lexique et le rythme. Cette dualité soulignée est présentée comme la source d'une souffrance, ce qui est cohérent avec ce que nous avons annoncé au chapitre 1 : la voix poétique appelle à la dépasser, mais ce dépassement ne se fait pas sans mal. Or, ici, on a affaire à la référence à deux types de souffrance. Le premier type de souffrance est le fait que le sujet poétique soit « *infeliz* », qui n'est pas remis en cause mais semble être une condition potentiellement inscrite dans la nature de l'homme. Le second type de souffrance n'est exprimé qu'à la toute fin de l'unité que constituent les cinq premiers vers de ce sonnet : c'est la souffrance subie par le sujet poétique et causée autant par l'expérience du Bien que par celle du Mal. Elle est résumée dans le participe passé « *ofendido* », qui dit l'égal résultat des deux versants de cette dualité fondamentale. Rétrospectivement, cette souffrance se lit aussi, à la lumière de ce participe, dans l'impatience exprimée dans les deux premiers vers, dont nous avons parlé pour commencer. Mais une telle souffrance et l'erreur morale dont elle est issue ne sont exprimées ici que pour être associées à leur conséquence,

décrite dans les trois derniers vers du second quatrain, et reliée à l'évocation de la peine de la voix poétique par la conjonction de coordination « y » (v. 6).

## 5.2-De l'erreur morale au blasphème

La conséquence logique de la situation d'erreur morale du locuteur de ce sonnet est son opposition à Dieu, contre lequel il est comme conduit à se dresser. Le groupe nominal « mi pecado », à la rime du vers 6, exprime cette erreur morale en lui donnant une dimension religieuse : se soumettre à la dualité, c'est non seulement ignorer les nuances qui régissent le fonctionnement du monde mais, aussi, se placer dans un cadre qui s'oppose à ce qu'attend de l'homme le Dieu chrétien, lui-même au-dessus de toute dualité. Un des effets de cette soumission à la dualité est l'inversion des valeurs, dont nous avons parlé précédemment, et qui fait que l'envie devient une valeur acceptée voire célébrée. Il s'agit donc là véritablement d'un acte grave, puisqu'il pousse à commettre un des péchés considérés comme capitaux par le dogme catholique. La voix poétique le nomme donc péché. L'adjectif « insolente », qui le qualifie, dit, de plus, la confrontation à laquelle il conduit le sujet poétique. Ce dernier se décrit en effet comme se dressant contre Dieu, dans une démarche dont l'insolence est soulignée par la tournure « tan [...] que », qui marque son intensité. Cette tournure permet d'introduire l'expression de la conséquence de l'erreur morale : celle-ci constitue un péché tellement grave qu'il pousse la voix poétique à critiquer Dieu. C'est ce qu'exprime le verbe « acusar », introduit par la forme consécutive « tan [...] que ». Cette accusation se fait au moyen d'une plainte (« llanto », v. 8), ce qui constitue un écho au premier vers du poème, qui nommait le « gemido » de la voix poétique comme ce qui accompagnait toujours son malheur. Incapable de supporter la peine sans s'en plaindre, le sujet poétique est logiquement conduit à se plaindre également de Dieu, quand il suit l'aveuglement moral qui est le sien. Mais la voix poétique qualifie cette dernière plainte de « inadvertido », car elle prétend avoir conscience de l'erreur qu'elle est en train de commettre. Dans le cadre de ce poème moral, la particularité de la faute du sujet poétique est que la voix poétique en a conscience : l'erreur existe (les mots « llanto inadvertido » le montrent) et elle est commise par une entité qui en a pourtant conscience. Une nouvelle dualité apparaît alors, qui déchire la voix poétique entre son statut de sujet poétique, qui commet des erreurs morales et son état de voix poétique, qui s'emploie à les critiquer. Cette double dimension est un ressort courant de la poésie morale quévédienne<sup>967</sup>, qui représente à la fois la conscience des fautes, dans le but de les critiquer, et

<sup>967</sup> On pense notamment aux *salmos*, en particulier les deux premiers (BL 13 et 14), et BL 16 ; 17 ; 18 et 20.

l'impossibilité de s'en détacher, dans le but de souligner une situation de souffrance destinée à impressionner les allocutaires seconds et donc à favoriser leur édification morale.

Le vers 7 contient, entre virgules, la raison de l'accusation blasphématoire que la voix poétique en vient à porter contre Dieu : elle lui reproche d'être à l'origine de sa souffrance, alors que celle-ci est due à sa propre erreur morale, car elle ne veut pas avouer sa faute, admettre qu'elle ne fait qu'en subir la conséquence. C'est le sens de la causale « *por no confesarme castigado* », où la répétition du phonème consonantique occlusif vélaire sourd introduit une redondance qui peut dire l'enfermement du sujet poétique dans sa faute, désignée par un nom qui contient également ce phonème, « *peçado* », au vers précédent :

« y es ya tan insolente mi peçado,  
que, por no confesarme castigado,  
açusa a Dios con llanto inadvertido. »

Le phonème occlusif vélaire sourd est présent trois fois dans le vers 7, et revient encore au vers suivant dans « *açusa* » et dans « *con* » : il est donc présent cinq fois en trois vers. Or, dans le dernier tercet du sonnet, ce même phonème revient cinq fois aussi :

« Si el hombre es flaço y la ambición es fuerte,  
caudal que en desengaños no se emplea,  
cuanto se aumenta, Caridón, se vierte. »

Ce phonème, contenu à l'initiale du nom de l'allocutaire final, est donc présent tout au long du sonnet, où il met en garde contre l'erreur morale du sujet poétique et donne les clés pour y échapper. Remarquons aussi, au sujet du vers 8, que le verbe « *acusar* » est à la troisième personne du singulier, car, grammaticalement, c'est le péché qui commet la faute d'accuser Dieu, pas la première personne. D'une façon comparable, la phrase « *El desprecio me sigue desdeñado ; / la invidia, en dignidad constituido.* », aux vers 3 et 4, permettait d'éviter de représenter le sujet poétique comme commettant directement une faute. D'un côté, la voix poétique avoue être coupable de graves erreurs morales, voire de blasphème (puisqu'elle accuse Dieu à tort), mais, en même temps, elle ne se représente pas systématiquement comme les commettant de manière directe, comme si l'efficacité des conseils moraux qu'elle dispense requerrait de conserver l'apparence d'une certaine distance, même minime, par rapport à sa faute. Autrement dit, pour mener à bien l'édification morale de ses allocutaires, la voix poétique peut avoir recours à la fiction de fautes prétendument commises par elle, mais elle veille alors à ne pas toujours insister sur le lien entre sa propre identité et ces fautes, pour demeurer l'entité donneuse de bons conseils moraux. Quoi qu'il en soit, les vers 6 à 8 concluent les quatrains sur l'idée que l'enfermement dans la dualité est non seulement à

l'origine de la souffrance évoquée dans les cinq premiers vers mais, aussi, à la source de graves accusations portées à tort contre Dieu.

### 5.3-L'échec de la raison et de l'*enseñanza*

À partir du premier tercet, la voix poétique réaffirme, en lien avec le début du premier quatrain, la situation d'impasse dans laquelle elle se trouve. Comme les vers 1 et 2, les vers 9 et 10 sont accentués sur la première syllabe, renouvelant un mouvement de répétition d'un même rythme, qui souligne, dans le premier quatrain, l'impatience de la voix poétique, et affirme, dans le premier tercet, son état d'esprit. L'effet de cette reprise d'une accentuation sur la première syllabe est l'intensification de la question posée, dans un cas, ou de la certitude affirmée, dans l'autre cas. Comme dans les deux strophes précédentes, le premier vers du premier tercet contient un verbe à la première personne (« Temo »). Cependant, dans les quatrains, le premier vers contenait chaque fois le seul verbe à la première personne de la strophe, dans la logique, soulignée plus haut, d'une voix poétique qui partage les torts de sa conduite avec une troisième personne grammaticale, dans le but de demeurer crédible d'un point de vue moral. Dans ce tercet, les deux premiers vers sont deux hendécasyllabes saphiques, accentués sur les syllabes 1 ; 4 ; 8 et 10, et construits sur un modèle similaire : l'affirmation, dans les cinq premières syllabes, d'un aspect de l'état d'esprit du sujet poétique, puis une incise qui renvoie au mot placé sous le quatrième accent du vers. En effet, dans le vers 9, « muerte » est placé sous le quatrième accent et c'est l'antécédent du pronom relatif « que » dans « que mi miedo afea » ; dans le vers 10, « vida » est à la même place et c'est le sujet du verbe « es » dans « con saber es muerte ». Dans les deux cas, l'expression de l'état d'esprit du sujet poétique se fait à la première personne et sous le premier accent du vers, comme si l'effacement du « je » à l'œuvre dans les quatrains ne devait plus avoir cours dans ce tercet, où la voix poétique affirme plus résolument son erreur. Elle reprend l'idée de dualité, présente dans les cinq premiers vers, en opposant la mort et la vie, toutes deux citées sous les quatrièmes accents des vers 9 et 10. Cependant, la façon de présenter chacun de ces deux pôles varie, aussi bien d'un point de vue formel que dans le domaine des idées exprimées : la référence à la mort est suivie par une relative, qui introduit une gradation entre la réalité et ce qu'en perçoit le sujet poétique à travers son regard rempli de peur ; quant à la mention de la vie, elle est suivie d'une concessive, qui dit l'échec de la raison face au désir. En effet, la mort est décrite comme à l'origine de la crainte de la voix poétique, qui dit « Temo la muerte ». Mais cette peur n'est pas seulement rationnelle : elle se double d'une

illusion, due à la peur elle-même, qui modifie la réalité (la mort) en la rendant plus laide encore, et donc plus effrayante. Ce processus est décrit par le verbe « *afear* », dont le préfixe souligne l'idée d'un changement imposé au réel : la peur du sujet poétique rend la mort laide. Il est intéressant de remarquer que cette relative s'inscrit pleinement dans la vision quévédienne de la mort : celle-ci, en soi, n'est pas laide, ni mauvaise ; c'est la peur des hommes qui fait qu'ils la voient telle et la voix poétique met cette peur à profit pour favoriser l'édification morale. Par contre, la référence à la vie se double d'une concessive qui dit la juste conscience de la réalité qu'a le sujet poétique (« *amo la vida, con saber es muerte* »). Le contenu du savoir est conforme à la réalité, puisque, d'un point de vue quévédien, la vie est déjà le début de la mort : c'est par exemple ce que rappelle la voix poétique à son allocataire premier dans le sonnet « *Vivir es caminar breve jornada* » : « *muerte viva es, Lico, nuestra vida* »<sup>968</sup>. Mais la possession d'un tel savoir ne suffit pas au sujet poétique pour adopter une attitude qui soit conforme à cette réalité, puisque la concessive « *con saber es muerte* » est précédée par l'affirmation « *amo la vida* ». La connaissance de la réalité des choses ne permet pas, ici, d'agir en conséquence, l'*escarmiento* n'est que partiel, car il aboutit bien à une prise de conscience, mais pas à une attitude conforme à celle-ci. De ce point de vue, on peut parler d'un échec de la raison, qui se heurte aux contradictions de l'homme, capable de savoir ce qui est juste et d'agir en opposition à cela.

La cause de cet échec est exprimée au vers 11, avec l'adverbe d'intensité « *tan* », dans « *tan ciega noche el seso me rodea* » : c'est l'aveuglement du sujet poétique qui obscurcit sa raison, l'absence de vision juste qui encercle la raison (représentée par « *el seso* ») au point de la rendre inefficace. Nous avons étudié, dans la toute première partie de ce travail, le processus de la vision dans la poésie morale quévédienne et notamment sa confrontation à l'aveuglement : ici, c'est bien d'une forme de cécité qu'il est question, puisque la nuit qui obscurcit métaphoriquement la raison du sujet poétique est qualifiée de « *ciega* ». Il est remarquable que l'aveuglement de l'homme soit poétiquement décrit comme celui de la nuit qui l'entoure, comme si la nuit était elle-même privée de la lumière qu'elle enlève en fait à ceux qu'elle enveloppe. À ce stade du sonnet, on peut donc aller jusqu'à parler d'échec de l'*enseñanza*, qui ne parvient pas à éclairer le sujet poétique. En fait, le sujet poétique a conscience de la réalité des choses (la mort est rendue laide par la peur ; la vie est une forme de mort), mais il ne parvient pas à agir en conséquence. Le processus d'*enseñanza* n'est donc pas parvenu à son terme : l'obtention d'une juste conduite morale. Cependant, il faut bien

---

<sup>968</sup> BL 11 / R 91, v. 2.



préciser que ce processus n'est pas raconté dans ce sonnet. On ne peut que supposer qu'il a eu lieu : puisque le sujet poétique possède certains savoirs, ils sont forcément issus d'une *enseñanza*, ou d'un *escarmiento*, qui n'est finalement qu'une forme particulière, plus implicite, d'*enseñanza*. C'est dans cette mesure que l'échec de l'*enseñanza* dans ce tercet n'entre pas en contradiction avec l'importance que ce processus revêt dans toute la poésie morale quévédienne. Le fait même que ce sonnet soit un poème moral fait de lui un outil d'*enseñanza* et, si le savoir y est confronté ponctuellement à l'obstacle de l'amour pour la vie, l'édification morale finale n'est pas remise en question et nous allons maintenant voir comment, dans le dernier tercet, il est bien question d'une solution proposée pour sortir de la dualité et parvenir à une attitude moralement louable.

#### 5.4-Le don comme clé du *desengaño*

Dans la dernière strophe, la voix poétique présente le détachement des biens comme ce qui doit permettre de surmonter la dualité. D'abord, elle rappelle, dans le vers 12, la condition humaine, caractérisée, comme nous l'avons dit dans le chapitre 4 de cette partie, par la faiblesse. Cette apparente hypothèse « Si el hombre es flaco y la ambición es fuerte » est en réalité plutôt une causale, qui entraîne la conclusion que mettent en place les deux vers suivants : « caudal que en desengaños no se emplea, / cuanto se aumenta, Caridón, se vierte. ». La construction du vers 12 en deux sections parallèles faites d'un sujet, du verbe « es » et de son attribut souligne l'évidence de cette situation, car l'homme semble par nature soumis à l'ambition. C'est même, plus précisément, l'attrance pour les biens matériels qui soumet l'homme, d'après ce tercet : l'idée de possession de richesses est en effet présente dans le lexique, à travers le nom « caudal », qui désigne habituellement une somme possédée, et les trois verbes « emplear », « aumentar » et « verter », habituellement aussi reliés à la notion d'argent et en particulier au nom « caudal ». Une image est employée : celle de la réserve d'argent, ou de richesses, qui augmente et se gaspille à la fois, dans la mesure où elle ne sert pas un but moral satisfaisant : « caudal que en desengaños no se emplea, / cuanto se aumenta, Caridón, se vierte. ». Cette image se double de la référence à un autre sens possible du nom « caudal », qui désigne également le débit d'un cours d'eau : les larmes issue de la plainte du sujet poétique constituent ainsi comme un fleuve, dont le débit gonfle sans qu'aucun bénéfice puisse en être tiré, et qui finit donc par couler sans raison, comme si l'eau se déversait simplement au sol (« se vierte »). Les deux verbes « aumentar » et « verter », qui s'opposent sémantiquement, sont ici paradoxalement reliés par « cuanto », dans un même vers

qui les rapproche donc encore plus, soulignant l'aspect absurde de cette réserve (d'eau ou d'argent) qui augmente sans être mise à profit. Ce que réclame ainsi la voix poétique, conformément au titre du sonnet « Que desengaños son la verdadera riqueza », est l'abandon des richesses matérielles pour tirer de ce renoncement un profit moral, probablement, nous allons le montrer, à travers le don fait par charité. La voix poétique demande en effet à l'allocutaire de donner, pour abandonner des biens qui entravent sa bonne marche morale, mais, à une première lecture, on comprend simplement que la voix poétique lui conseille d'utiliser ses biens matériels pour son propre *desengaño* et on ne perçoit pas vraiment comment il peut concrètement faire cela. C'est le nom de cet allocutaire qui permet d'identifier la nature de la démarche à accomplir afin d'atteindre ce *desengaño*.

Alors que, tout au long du sonnet, la voix poétique décrit sa propre erreur morale sans faire intervenir aucun allocutaire direct, un vocatif fait irruption à la toute fin du poème, dans son dernier vers, introduisant alors un allocutaire premier dans le sonnet. Or, il n'est pas du tout décrit, on ne connaît de lui que son nom, et on sait qu'il est l'objet des conseils de la voix poétique. La question de comprendre à quoi correspond ce nom se pose donc de manière accrue, puisqu'il constitue l'information la plus valable à son sujet. Certes, le fait qu'il soit l'objet des conseils dispensés nous donne un renseignement : il nous permet de savoir qu'il ne mène pas, dans le présent de l'énonciation poétique, la vie moralement idéale ainsi décrite, mais que la voix poétique l'estime capable d'y parvenir. Cependant, son nom demeure la seule possibilité d'une meilleure compréhension plus précise de l'identité de ce personnage et, à travers elle, du propos de la voix poétique. C'est pour cette raison qu'Alfonso Rey, essaie d'apporter une explication au choix de ce nom, soulignant la difficulté de cette entreprise et exposant l'hypothèse suivante :

« No he encontrado documentado el nombre de Caridón, tal vez construido por Quevedo a partir del griego χάρις 'gracia'. Caridón es el interlocutor del protagonista en el poema, personaje carente de gracia, que llora y no acierta con el recto camino. »<sup>969</sup>

Cette dimension est sans doute présente dans le nom « Caridón », mais c'est plus particulièrement la syllabe accentuée de ce mot qui attire notre attention : « -dón ». Elle reproduit le nom « don », qui, en français comme en espagnol, désigne ce dont on se défait en faveur d'Autrui. De ce point de vue, le nom de l'allocutaire illustre le propos de la voix poétique, qui conseille de ne pas chercher à augmenter sa réserve de richesse mais plutôt à l'employer pour devenir moralement meilleur, ce que semble logiquement capable de permettre le don. En outre, les deux syllabes qui précèdent « -dón » dans le nom de

<sup>969</sup> Alfonso Rey, « Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », in *La Perinola*, rev. cit., n° 9, 2005, p.300.

l'allocutaire de ce dernier tercet sont les mêmes que les syllabes initiales du nom « caridad », qui renvoie à une vertu chrétienne dont une des manifestations est le don aux nécessiteux. La lettre D à l'initiale de la syllabe « -dón » souligne encore le lien entre les noms « Caridón » et « caridad », et nous pensons donc que le nom de l'allocutaire final de ce sonnet renvoie au don et à la charité plus généralement.

Un aspect remarquable de cette allusion est qu'elle est préparée tout au long du texte par la répétition de la lettre D et de l'union des deux lettres D-O, comme si le nom « Caridón » constituait une formule ramassée concentrant à la fin du poème le propos sous-entendu plus haut, au moment de la formulation explicite du conseil de la voix poétique. Nous citons à nouveau le sonnet pour montrer plus précisément comment les deux lettres D et O reviennent tout au long du texte :

«¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ?  
¿Cuándo sin el ajeno fortunado ?  
El desprecio me sigue desdénado;  
la invidia, en dignidad constituido.

U del bien u del mal vivo ofendido;  
y es ya tan insolente mi pecado,  
que, por no confesarme castigado,  
acusa a Dios con llanto inadvertido.

Temo la muerte, que mi miedo afea;  
amo la vida, con saber es muerte:  
tan ciega noche el seso me rodea.

Si el hombre es flaco y la ambición es fuerte,  
caudal que en desengaños no se emplea,  
cuanto se aumenta, Caridón, se vierte.»

Dans ce sonnet, la syllabe « -do » est présente onze fois, en plus du nom « Caridón », dans un poème de quatorze vers, ce qui constitue une présence importante. Cependant, cette syllabe, se trouve, chaque fois, en fin de mot, et jamais sous l'accent, excepté dans le nom de l'allocutaire. Ces deux dernières particularités prouvent que le but de la voix poétique n'est pas de mettre complètement en avant cette allusion ; il s'agit, seulement, de glisser tout au long du texte des indices qui permettront d'en interpréter une sorte d'énigme finale, sans en donner de clé trop évidente. La place dans le vers de cette syllabe correspond très souvent (huit fois sur onze) à la rime, ce qui contre-balance le fait que la syllabe soit rarement sous l'accent, en attirant l'attention sur elle. L'allusion n'est pas présente au premier plan, sous l'accent, mais elle n'en est pas moins soulignée, à la rime. Quant à la lettre D, elle est présente non seulement dans les onze syllabes « -do » et dans « Caridón », mais aussi à quatorze autres reprises. À la manière de la syllabe « -do », elle n'est que rarement sous l'accent, à quatre ou cinq reprises en fait, dont la répartition est d'ailleurs remarquable. La lettre D, placée sous

l'accent, n'est présente qu'une fois par strophe dans les quatrains et le premier tercet, mais elle est rappelée, avant la mention du nom « Caridón », dans la dernière strophe, où elle est donc présente deux fois. Tout se passe comme si, à l'approche de la fin du sonnet, la voix poétique attirait un peu plus l'attention sur la stratégie qu'elle a mise en place pour exprimer l'importance du don. Bien sûr, la stratégie en question est subtile, et les moyens auxquels elle a recours sont placés sous le signe de la nuance ; rien ne se trouve au premier plan, rien n'est évident, et c'est bien ainsi que nous entendons la poésie morale quévédienne.

Reste à comprendre mieux encore les implications du lien entre le nom choisi pour l'allocutaire et l'attitude défendue dans ce poème moral : le fait que le nom « Caridón » porte en germe l'action de don qui est réclamée au personnage montre que, par nature, il est capable d'accomplir une telle action. En quelque sorte, s'il porte ce nom, c'est parce que ce que lui demande d'accomplir la voix poétique est à sa portée, qu'il peut dépasser, par le don, la dualité qui oppresse la voix poétique. Au chapitre 4 de cette partie, nous avons montré que c'était dans la nature humaine qu'il fallait chercher la clé du dépassement de la dualité. C'est exactement ce qui se passe dans ce sonnet, où la nature de l'allocutaire, inscrite dans son nom suivant la tradition cratylienne<sup>970</sup>, correspond à ce qu'il faut accomplir pour échapper à l'erreur morale, à la dualité. Or, le nom de Caridón est une des seules informations importantes que la voix poétique délivre à son sujet : il ne constitue donc pas un personnage aux caractéristiques très marquées, auquel il pourrait donc être difficile de s'identifier. Au contraire, tous les allocutaires du poème peuvent partager avec Caridón les conseils qui lui sont prétendument destinés, car, mis à part son nom, on ne connaît rien qui le différencie d'eux. Seule son aptitude naturelle à la charité, inscrite dans son nom, est un élément original que ne partagent peut-être pas, à première vue, les autres allocutaires du sonnet. Cependant, de même que la faiblesse de l'homme est inscrite dans sa nature, sa capacité à la surmonter par le don est peut-être bien commune à l'ensemble des êtres humains. C'est en tous cas ainsi que nous comprenons, à la fin du poème, la référence très générale à « el hombre ». L'article défini fait que ce groupe nominal désigne l'ensemble des humains, et le présent qui suit énonce une vérité générale, de même que la fin du vers. Dans ce contexte globalisant, l'apparition du nom de Caridón, associée aux deux vers précédents par le lien de cause à conséquence introduit par « Si » (v. 12), doit être lue dans le sens d'une individualisation très réduite du personnage. Celui-ci porte un nom pour mieux s'inscrire dans le schéma de communication poétique, pour permettre les allusions au don et à la charité, mais cela

---

<sup>970</sup> Cf. note 591.

n'empêche pas que tous les allocutaires seconds du texte puissent s'identifier à lui. De même que la nature humaine est mauvaise pour tous (« el hombre es flaco », v. 12), le remède à la faiblesse des hommes est accessible à tous : la solution proposée pour Caridón fonctionne pour tous les êtres humains. Une autre preuve que la nature humaine fait que tous les hommes sont aptes à dépasser la dualité par le don est le fait que, comme nous l'avons dit pour commencer, puisque Caridón est l'objet des conseils de la voix poétique, on comprend qu'il ne les suit pas dans le présent d'énonciation du poème. Il est donc imparfait, à l'image de n'importe quel autre homme, qui peut donc suivre son exemple sans craindre d'essayer d'imiter un être supérieur moralement. Sa capacité à surmonter la dualité par le don n'est inscrite qu'en germe dans son nom, il ne l'exerce pas encore au moment où la voix poétique lui parle, mais elle le juge apte à le faire, et qu'il n'y a pas de raison pour que autres allocutaires du texte ne le soient pas. D'une manière générale, ce sonnet illustre donc le dépassement de la dualité dans la poésie morale quévédienne : idéal apparemment très difficile à atteindre par un sujet poétique que la dualité oppresse, dans le premier quatrain et le vers 5, le dépassement de ces oppositions devient indispensable à réaliser quand, en son absence, c'est Dieu qui est offensé (ce que décrivent les vers 6 à 8) ; enfin, malgré l'échec premier de la raison et de l'*enseñanza* dans le premier tercet, cette dernière l'emporte cependant et la clé du *desengaño* est finalement trouvée dans la nature humaine, qui serait foncièrement apte à la charité. Cette image correspond à une représentation plutôt optimiste de l'homme, mais nous croyons que c'est surtout de confiance sans borne en Dieu qu'il faut parler pour la poésie morale quévédienne. En effet, même si, d'après ce sonnet, la nature humaine contient une propension innée à la charité, ce serait une erreur que d'aller jusqu'à dire que l'homme est, pour Quevedo, foncièrement bon. Il faut plutôt comprendre que c'est Dieu qui est infiniment bon et qui a donc choisi de donner à l'homme la possibilité de son salut. Pour cette raison, comme nous l'avons dit plusieurs fois dans ce travail à propos d'autres textes, le rachat des fautes est toujours possible, ce qui est cohérent avec l'existence des poèmes moraux, dont la fonction est de faire tendre les hommes vers leur salut. Cependant, dans ce poème comme dans la plupart des poèmes moraux<sup>971</sup>, cet état de perfection morale n'est pas décrit, et le résultat des conseils de la voix poétique demeure inconnu.

---

<sup>971</sup> Font exception à cette règle des poèmes comme « Cuando esperando está la sepultura » (BL 124 / R 102) ou « Dichoso tú, que alegre en tu cabaña » (BL 60 / R 21) ; mais leur propos demeure le conseil à des allocutaires seconds qui, eux, n'ont pas atteint cet idéal.

Dans cette dernière partie de notre travail, nous avons donc commencé par montrer que le dépassement de la dualité n'était jamais parfaitement atteint dans la poésie morale québécoise, qu'il fallait surtout le comprendre comme un élan vers un idéal rarement décrit. Nous avons également prouvé, dans le chapitre 2, à quel point le détachement de la dualité était le propre de Dieu, ce qui rend ce dépassement impossible à atteindre mais, à la fois, en fait un but obligé de la poésie morale. Il a ensuite été question des procédés mis en œuvre par la voix poétique, sous le nom d'*enseñanza*, pour encourager les allocutaires des textes à ce dépassement. Enfin, le chapitre 4 a permis de montrer comment le cheminement vers cet idéal était rendu possible par ce qui pouvait ressembler à des défauts liés à la nature humaine, puis nous avons repris toutes ces hypothèses dans l'analyse d'un seul poème, qui a prouvé que ces dernières s'y vérifiaient. On peut donc parler, pour la poésie morale québécoise, d'essor vers une critique transcendante, dans le sens où l'attitude morale défendue réside dans le dépassement des dualités qui obscurcissent souvent le jugement humain. La dualité existe bien, à l'échelle de la morale qui dissocie ce qu'il faut faire de ce qu'il convient d'éviter, mais elle n'est pas une frontière stable qui parcourrait l'ensemble du monde que représente Quevedo. Dans sa poésie morale, il représente l'effort que doit faire l'homme pour comprendre ce qui est bon ou mauvais et pour agir en conséquence, car la dualité n'est source que d'illusion et de malheurs et on ne peut donc pas s'en contenter.

## CONCLUSION

L'image qui se détache à présent de la poésie morale québécoise est celle d'un système extrêmement cohérent, peut-être parce qu'il défend une vision du monde alors mise en péril par l'avènement d'un nouveau système de valeurs. Ce dernier correspond à une orientation nouvelle, qui valorise des préoccupations matérielles et bourgeoises, plutôt que centrées sur des idéaux d'origine médiévale tels que l'honneur, la grandeur du combat au corps à corps, ou encore la noblesse de l'agriculture. Au cours de ce travail, nous avons montré comment un corpus à la définition d'abord peu évidente s'avérait, après étude, tout à fait cohérent et permettait de mieux appréhender le sens de la poésie morale québécoise. Nous comprenons maintenant celle-ci comme un ensemble à la fois thématique et organisé autour d'une même utilisation de l'art de la persuasion, dans le but prétendu de faire respecter par les allocutaires certaines règles morales, qui correspondent à une vision stricte et exigeante de la religion chrétienne et de l'époque. La muse Polymnie regroupe donc finalement, de manière logique, des poèmes où l'éloquence sert une visée édifiante, mais ce dernier but constitue en même temps, jusqu'à un certain point, un prétexte à des jeux esthétiques, des exercices conceptistes originaux. Dans la poésie morale québécoise, la démonstration ingénieuse n'est cependant jamais séparée de l'entreprise d'édification morale : les deux vont de pair, sont étroitement liées, imbriquées, et ce serait mal comprendre cette écriture que de prétendre y déceler, même ponctuellement, la marque d'une frontière qui permettrait de passer d'une dominante de l'éloquence à une supériorité de la visée morale. Comme nous l'avons montré dans la première partie, la poésie morale de Quevedo est un système doté de plusieurs mécanismes et c'est cet ensemble qui produit le mouvement vers l'édification morale. Ainsi, le principe de *l'escarmiento* est un mécanisme fondamental, dans le sens où toute l'entreprise moralisatrice se fonde sur cette façon de donner à voir un exemple ou un contre-exemple, dont le poème permet de tirer une leçon. Cette dernière porte, comme le processus qui y conduit, le nom d'*escarmiento*, et elle justifie l'existence du poème qui la relate. C'est là une des caractéristiques des poèmes moraux québécois : puisqu'ils critiquent les mauvais penchants, ils décrivent un monde qu'il faut absolument corriger et c'est là leur rôle, et donc la façon dont ils se rendent indispensables. Dans notre première partie, nous avons aussi constaté que, si *l'escarmiento* reposait en partie sur l'observation des travers d'autrui, le mécanisme de la vision, de manière plus générale, était également central dans le système de la poésie morale québécoise. Observer et donner à voir, c'est peut-être un des rôles de tout poète, mais cette double mission est tout particulièrement mise en avant dans le corpus qui nous intéresse, car elle y devient explicite. L'observation n'est pas seulement une étape antérieure à l'expression de la voix poétique ; elle est un processus analysé,



valorisé, finalement rapporté par cette voix poétique elle-même. Pour le sujet poétique, le but est d'attirer à son tour l'attention, après avoir prétendu centrer la sienne sur l'observation du monde qui l'entoure ; en quelque sorte, convoquer aussi le sens de la vision des allocutaires permet d'être mieux écouté par ces derniers. La première partie a également consisté en l'analyse de différents types de métaphores et en un relevé des récurrences perceptibles dans leur utilisation, ce qui a permis de remarquer une certaine variété dans les métaphores mises en œuvre (l'or, la navigation, le chemin, les ruines, la lumière), mais aussi une tendance constante à inscrire chacune d'entre elle dans un système référentiel qui la dépasse, car il convoque, en même temps qu'elle, d'autres occurrences de la même métaphore dans le corpus. Par exemple, la métaphore de la navigation se comprend mieux, se complète, au fur et à mesure qu'on la rencontre dans les poèmes moraux quévédiens. Chacune de ses mentions fait partie d'un ensemble, qui dessine un réseau de sens à travers l'ensemble de ces textes, et la représentation mentale de l'« ignorante navecilla »<sup>972</sup> est enrichie par l'image de l'homme-écueil de « De amenazas del Ponto rodeado »<sup>973</sup>. D'une manière comparable, les diverses catégories de pointes conceptistes, mises en œuvre pour mener à bien l'édification des allocutaires, forment un entrelacs de figures qui se complètent et reviennent régulièrement éclairer le sens des poèmes, à la manière de la formule ramassée, qui ponctue un grand nombre des textes de ce corpus. Dans notre première partie, nous avons montré que ces pointes étaient mises en œuvre, dans la poésie morale quévédiennne, d'une façon qui ne correspondait pas exactement à la classification ensuite établie par Gracián. Suivant cette idée, il est logique que la figure de l'Autre, l'élément indispensable à toute communication, poétique notamment, se retrouve également au centre de la poésie morale quévédiennne, mais selon des modalités qui sont propres à ce système. C'est ce que nous avons montré dans notre deuxième partie, que l'objet en fonction duquel tout ce système était construit tenait à la fois le rôle de centre essentiel, pour le propos de la voix poétique, et d'élément créateur de peine et de danger. C'est ainsi que la poésie morale quévédiennne adapte à son propos la complexe question du rapport à l'Autre : en entrant entièrement dans le paradoxe, en montrant combien les autres sont pécheurs et submergés par l'erreur morale, mais, en même temps, combien la présence d'autrui, au sens large, est indispensable à la sérénité du sujet. Car le propre de l'Autre, dans notre corpus, est sa multiplicité : dans cette deuxième partie, la définition de l'altérité dans la poésie morale quévédiennne, l'analyse des différents noms sous lesquels la voix poétique la désigne, nous ont permis de comprendre que l'Autre était tantôt le pécheur

---

<sup>972</sup> BL 138.

<sup>973</sup> BL 98 / R 74.

pris en contre-exemple, tantôt le sujet lui-même, dédoublé par la souffrance due à ses erreurs morales, tantôt une divinité à laquelle on s'adressait pour sortir de ses erreurs, ou tantôt, plus simplement, un allocataire à convaincre. Bien sûr, mentionner l'Autre dans chacun de ces cas n'a ni le même sens ni les mêmes implications, nous l'avons vu, sur le plan de l'écriture poétique. De ce point de vue, même lorsqu'il revêt le statut d'étranger, il conditionne complètement la poésie morale, dont on peut donc dire qu'elle se soumet à l'Autre, dépassant, sur le plan de l'écriture, la dualité qui peut opposer, dans la fiction poétique, la voix poétique à l'altérité qu'elle convoque. En effet, nous avons finalement compris, à l'issue de cette deuxième partie, que l'altérité était totalement indispensable au fonctionnement de la poésie morale québécoise, même dans les poèmes qui peuvent ponctuellement donner l'impression du contraire. Nous venons de parler de dépassement de la dualité dans la poésie morale québécoise : il est amorcé par le fait que la voix poétique ne saurait se passer de cet Autre, qu'elle critique en même temps ; surtout, ce dépassement est à la fois représenté comme souhaitable et comme difficile à atteindre. Les poèmes moraux québécois font correspondre l'isolement et la souffrance du sujet au fait qu'il comprend mal le monde, et l'aborde comme un lieu où s'opposent de façon manichéenne Bien et Mal, Autre et Soi, Présent terrestre et Avenir dans l'Au-delà, Individu et Divinité. Du point de vue québécois, le monde est plus complexe que ces divisions et il est nécessaire d'aller au-delà des apparences pour l'appréhender correctement, dans le but de s'y comporter d'une façon conforme à la morale et d'y trouver une certaine tranquillité de l'âme, dans l'attente d'une vie meilleure après la mort. Tel a été l'objet de notre troisième partie : montrer que la poésie morale québécoise constituait un élan vers un dépassement de toute dualité. En effet, Dieu étant la seule entité qui s'élève au-dessus de toute forme de contradiction, surmonter la dualité doit permettre d'accéder à la divinité et tel est, en tous cas, l'idéal que poursuit la voix poétique des poèmes moraux québécois. Mais un tel dépassement est une entreprise complexe, et voilà qui légitime encore, justement, l'existence des poèmes moraux : pour surmonter la dualité il faut, en plus de l'aide qu'accorde Dieu à l'homme, le secours, humain, de la voix poétique des textes de notre corpus. Dans ce travail, nous avons étudié la difficulté d'un tel dépassement, son but, mais aussi son implication essentielle : l'*enseñanza*, qui induit le retour permanent du conseil, dans l'optique d'un dépassement difficile mais absolument nécessaire à réaliser. En fin de compte, il est apparu que, si la clé pour surmonter la dualité se trouvait dans la nature de l'homme, c'était uniquement parce que Dieu avait pour dessein de le sauver. De la représentation de l'homme et des moyens de son salut, se dégage donc une représentation de Dieu. Si ce dernier est souvent menaçant, parfois vengeur et toujours capable de punir, il est

également celui qui peut pardonner, qui a permis le rachat de tous les pécheurs en sacrifiant son Fils, et c'est cette dimension de miséricorde toujours accessible qui est finalement mise en avant dans la poésie morale québécoise. La rémission des péchés, outre qu'elle correspond à un aspect important du dogme catholique, va dans le sens de la justification des poèmes moraux : ceux-ci ont pour raisons d'être non seulement l'omniprésence des erreurs morales dans le monde, qu'il faut donc corriger, et non seulement la difficulté que constitue l'entreprise nécessaire de dépassement de la dualité, mais aussi la promesse que tous ces efforts ne seront pas vains, car, par le sacrifice du Christ, Dieu a promis le salut à tous les hommes qui viendraient à Lui.

À l'issue de ces réflexions et analyses, il apparaît que la poésie morale québécoise ne peut plus être considérée comme un groupe mal défini de textes, plus ou moins clairement regroupés selon des critères éditoriaux : ils forment un corpus, auquel chacun d'entre eux a des raisons claires d'appartenir. En cela, notre travail propose de compléter l'édition d'Alfonso Rey, dans l'idée que les 45 textes que nous associons aux 112 de *Polimnia* permettent de mieux comprendre le fonctionnement d'ensemble de cette poésie. Ainsi, par exemple, parmi les *silvas* que nous ajoutons à *Polimnia*, celles adressées à la *Soberbia*, « A una mina », « A una nave nueva » et « A los huesos de un rey »<sup>974</sup> s'inscrivent pleinement dans le mécanisme des métaphores qui font fonctionner le système de la poésie morale québécoise. Grâce à elles, on comprend mieux que la métaphore de la montée et de la chute, mais aussi celles de l'or, de la navigation et de la vision, tissent un réseau d'images qui se répondent, pour marteler les idées défendues par la voix poétique. Dans le même ordre d'idées, l'adjonction à notre corpus de départ de « Esta que miras grande Roma agora » et de « Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino ! »<sup>975</sup> est en cohérence avec la *presencia de lo romano*, caractéristique de l'ensemble des poèmes moraux québécois, que ces deux poèmes complètent donc, de ce point de vue. Quant aux trois sonnets qui font l'éloge d'un roi espagnol<sup>976</sup>, ils célèbrent la puissance guerrière de l'Espagne face à des étrangers qui incarnent le Mal, mais dont la voix poétique a besoin, également, pour chanter les louanges de son pays et ce double rôle est aussi en accord avec la représentation de l'Autre dans ce corpus. Quant aux poèmes « Ningún cometa es culpado » et « Deja la procesión, súbete al Paso »<sup>977</sup>, ils correspondent parfaitement à l'image d'une religion à dépouiller de toute superstition, de toute attitude en marge du dogme catholique, et s'intègrent en cela dans le corpus des poèmes

<sup>974</sup> BL 135 ; 136 ; 138 et 142.

<sup>975</sup> BL 137 et 213.

<sup>976</sup> BL 214 ; 219 et 233.

<sup>977</sup> BL 148 et 147.

moraux, où on retrouve une telle représentation<sup>978</sup>. De même, les poèmes « La mocedad del año, la ambiciosa » et « Tiempo, que todo lo mudas »<sup>979</sup> s'insèrent finalement bien dans notre corpus, auquel ils apportent un éclairage intéressant en ce qui concerne la formule ramassée et les modalités de caractérisation de l'allocutaire. Pour finir, si les sonnets de l'*Heráclito cristiano* et ceux que Blecua considère comme *metafísicos* se distinguent ponctuellement entre eux et des autres poèmes moraux, par le positionnement de la voix poétique<sup>980</sup>, tous forment néanmoins un ensemble avec le reste de notre corpus, où la question de la destinée de l'âme humaine occupe la place centrale. Pour nous, la poésie morale quévédienne se caractérise par un art de la persuasion, dont le but est d'amener les allocutaires à se préoccuper de leur salut et à l'atteindre par une conduite morale adéquate. C'est ce que nous entendons apporter à l'étude de la poésie morale quévédienne : cette conscience d'une unité qui est à la fois celle d'un système d'écriture et d'une préoccupation constante pour le salut de l'âme. À la suite de notre travail, on s'aperçoit donc qu'il est difficile et réducteur d'aborder encore cette partie de l'œuvre quévédienne sans prendre en compte le fait que les mécanismes qui y sont utilisés à l'échelle d'un poème appartiennent également à un système plus général. Analyser un des poèmes moraux quévédiens doit désormais se faire de manière plus précise qu'auparavant, en y recherchant les mécanismes mis en évidence dans ce travail et à la lumière des constances énoncées pour chacun d'entre eux. Quant à la question du dépassement de la dualité, nous avons montré à quel point il était indispensable de la poser au moment de lire les poèmes moraux quévédiens et nous espérons avoir donné ici les clés nécessaires à sa bonne compréhension. Elle permet notamment de comprendre beaucoup des paradoxes apparents de l'écriture quévédienne, dans la poésie morale en tous cas : si on analyse ce corpus en ayant à l'esprit la place centrale de ce dépassement, on comprend qu'il s'agit d'une « dilatada y compleja literatura »<sup>981</sup> justement en raison de la complexité de ce rapport à la dualité. Nous avons dit plus haut qu'elle était à la fois nécessaire à l'établissement de normes morales (le Bien, le Mal) et trompeuse (en raison des fausses apparences) ; ajoutons qu'elle est aussi, en même temps, un obstacle à l'accès de l'homme à son salut et ce qui permet à la poésie morale d'exister, dans la mesure où ce corpus est une forme d'élan qui se dresse contre la dualité.

<sup>978</sup> Nous pensons à BL 53 / R 13 et BL 132 / R 110.

<sup>979</sup> BL 295 et 422.

<sup>980</sup> Celle-ci est, selon les textes, plus ou moins marquée par le *desengaño*, comme dans les poèmes issus des poèmes métaphysiques, ou par une forme d'optimisme, de confiance en Dieu, comme dans ceux tirés de l'*Heráclito cristiano*. Cf. notamment Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo...*, op. cit., p. 61.

<sup>981</sup> Nous reprenons ici les mots de Borges, cités en introduction.

Un problème mérite d'être posé brièvement avant de finir : assez récemment, María Hernández a édité des poèmes, attribués à Quevedo, issus d'un manuscrit d'Évora<sup>982</sup>. Ces textes ont en partie été étudiés avant elle par José Manuel Blecua et Marie Roig Miranda, qui les présentent comme des attributions, pas comme des poèmes de Quevedo. Parmi ces textes, María Hernández présente cinq sonnets qu'elle qualifie de moraux, mais Alfonso Rey pense qu'ils ne sont pas de cet auteur, et nous ne partageons pas non plus l'avis de l'éditrice. Après examen du prologue de cette édition et analyse des poèmes moraux édités, nous pensons que rien n'y constitue un argument permettant d'affirmer leur validité en tant que textes quévédiens. Ainsi, l'étude du premier poème moral présenté dans cette édition nous fait dire qu'il n'est pas de Quevedo. Voici le sonnet en question :

« La nave que surcando el Ponto pasa  
ligera y fuerte como viento y peña,  
el bravo mar con ocasión pequeña  
rompe, sorbe, deshace, ahoga, arrasa.

La ciudad fuerte o respetada casa  
que de tratar las nubes se desdeña,  
con breve curso el Tiempo nos la enseña  
rota, humilde, asolada, yerma y rasa.

La ignorancia mortal que se alimenta  
de bárbara ambición y se presume  
potente, firme, estable, altiva, osada,

baje la rueda, reconozca y sienta  
que en un punto la muerte la resume  
en humo, en polvo, en viento, en sombra, en nada. »

La régularité des énumérations, au dernier vers de chaque strophe, ne correspond pas à la variété qui caractérise la poésie morale quévédiennne. Surtout, le dernier vers attire notre attention : María Hernández souligne sa proximité avec celui qui clôt le sonnet « Mientras por competir con tu cabello », de Góngora (« en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. »), mais attribue ce lien à la mode de l'*imitatio* dans la poésie baroque. Or, nous avons démontré que, dans de nombreux cas, la référence à une source donnait lieu, dans la poésie quévédiennne, à un jeu sur celle-ci, qui n'a pas lieu dans ce cas. Mais cette mention du vers du grand rival de Quevedo ne fait partie, à nos yeux, d'une exception à cette constante de la réélaboration : simplement, cette si grande proximité tend à prouver que le sonnet 1 n'est pas de Quevedo. En effet, son adversaire n'est ici que plagié, par un auteur qui ne met rien en place pour faire preuve de plus d'*ingenio* que lui. L'organisation de l'énumération gongorienne est altérée, puisque « en tierra » disparaît, au profit de la mention de « en

<sup>982</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía inédita. Atribuciones del manuscrito de Évora*, edición de María Hernández, prólogo de Pablo Jauralde, Barcelona, Libros del Silencio, 2010.

viento » en troisième position, ce qui a pour effet de décaler « en humo, en polvo » en début de vers, mais sans que cette modification apporte un sens particulièrement nouveau à ce vers final :

« en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada » (v. 14 du sonnet de Góngora)  
 « en humo, en polvo, en viento, en sombra, en nada » (v. 14 du sonnet attribué à Quevedo).

Là où Góngora décrivait une dématérialisation progressive de la beauté, l'auteur de cette partie du manuscrit d'Évora prive l'énumération qu'il propose de cette évolution. En effet, le poète cordouan décrit un passage du plus concret, « tierra », au plus invisible, « nada », en passant par des étapes où le corps est détruit peu à peu (« humo » ; « polvo » ; « sombra »). Par contre, dans le sonnet que María Hernández attribue à Quevedo, faute de mentionner le mot « tierra », les quatre mots qui précèdent « nada » ne retracent pas une gradation aussi progressive vers la disparition de la beauté. Le changement qui préside à l'imitation de Góngora se fait donc ici dans le cadre d'un appauvrissement de l'écriture poétique, ce qui, pour nous, entre en contradiction avec la possibilité d'attribuer raisonnablement ce sonnet à Quevedo.

Quant au second sonnet cité, il constitue un objet d'étude intéressant, car certains de ses aspects rappellent l'écriture quévédienne des sonnets moraux, même si d'autres éléments nous poussent à nuancer ce jugement. Voici le texte :

« ¿De dónde agora tan osados bríos ?  
 Bajadlos a los torpes pensamientos,  
 menos rebeldes a mis mandamientos  
 y más humildes, pues al fin son míos.

Ya es otro tiempo para andar baldíos,  
 y en mar tan alta, con contrarios vientos,  
 basten los años de mirar exentos:  
 el pecho, brasas ; y los ojos, ríos.

Mas id, gloriosos, donde os manda el cielo  
 y disculpados de la gran mudanza  
 del bien que vi, del mal en que me veo,

dejando en pago de tan alto vuelo  
 gloria a la pena, muerte a la esperanza,  
 vida a la muerte y, a la sal, deseo. »

À la fin du second quatrain, l'image des années, métaphore du sujet poétique, contemplant des yeux devenus fleuves pour avoir trop pleuré, rappelle ces trois vers de l'*Epístola satírica y censoria*... :

« Ya sumergirse miro mis mejillas,  
 la vista por dos urnas derramada  
 sobre las aras de las dos Castillas. »<sup>983</sup>

<sup>983</sup> BL 146 / R 112, v. 28-30.

Cependant, le tercet quévédien contient une duplication du regard, puisque la récurrence du phonème nasal bilabial souligne le fait que le sujet poétique s'observe lui-même en train de pleurer, alors que cette complexité est absente des vers attribués. D'une manière similaire, le début du premier tercet (« Mas id... ») fait penser à d'autres impératifs qui lui ressemblent dans notre corpus :

« Id, pues, hombres mortales ;  
id, y dejaos llevar de la grandeza »

« Id, pues, grandes señores,  
a ser rumor del mundo »<sup>984</sup>

Toutefois, les impératifs des vers quévédiens sont une traduction d'un début de vers de Juvénal<sup>985</sup>, largement cité par ailleurs dans le corpus moral, où il associe l'impératif à l'expression de la conséquence. Au contraire, dans les vers attribués, l'ordre donné est précédé de la mention d'une opposition et la proximité ne semble donc plus si grande. Enfin, si la mention du regard du sujet poétique, au vers 11 du sonnet attribué, rappelle des mentions comparables dans les poèmes moraux quévédiens<sup>986</sup>, la proximité demeure trop anecdotique pour qu'on puisse la relier, avec une certitude satisfaisante, à une même autorité. Surtout, comme pour le premier sonnet attribué, les parallélismes, aux deux derniers vers notamment, se distinguent de ce que propose, dans ce type de tournures, l'écriture quévédienne des poèmes moraux. Quand on rencontre des structures parallèles dans les sonnets moraux de Quevedo, c'est sous un aspect qui ne correspond pas à la fin du sonnet 2. Dans ce dernier, on retrouve des structures simples, apparemment comme dans ces vers finaux du poème « Quitar codicia, no añadir dinero » où la voix poétique conseille à son allocutaire :

« Descifra las mentiras del tesoro ;  
pues falta (y es del cielo este lenguaje)  
al pobre, mucho ; y al avaro, todo. »<sup>987</sup>

Dans le tout dernier vers cité, une structure strictement identique est répétée deux fois, le complément d'objet indirect du verbe « faltar » (« al pobre » puis « al avaro ») précédant son complément d'objet direct (« mucho » puis « todo »). Cette utilisation de parallélismes très simples est rare dans notre corpus, et, de plus, elle n'existe qu'entre deux éléments, alors que le sonnet 2 construit une telle structure sur le rapprochement strict de trois éléments. Dans le sonnet attribué, les trois premiers compléments du verbe « dejar en pago » fonctionnent en effet suivant un schéma similaire : les compléments d'objet directs sont chaque fois cités en

<sup>984</sup> BL 142, v. 52-53 et BL 145 / R 111, v. 364-365.

<sup>985</sup> « Ite igitur... », Juvénal, *Satires, op. cit.*, satire XII, v. 83.

<sup>986</sup> BL 13, v. 12, et BL 18, v. 16 : « me veo ».

<sup>987</sup> BL 42 / R 2.

premier lieu (« gloria » ; « muerte » ; « vida ») puis viennent les compléments d'objet indirects (« a la pena » ; « a la esperanza » ; « a la muerte »). Cependant, à la toute fin du vers, une inversion a lieu et le complément d'objet indirect « a la sal » précède, avant une virgule, le complément d'objet direct « deseo ». Ce substantif, du point de vue de son signifié, détonne avec les précédents et introduit une représentation de l'homme comme fragile, sans que cette image en particulier soit caractéristique de la poésie morale quévédienne. De plus, quand une variation comparable à celle de ces vers est introduite, dans les sonnets moraux quévédiens, elle obéit à un schéma beaucoup plus complexe que cette simple inversion. On pense par exemple aux deux strophes centrales de « Un godo, que una cueva en la montaña »<sup>988</sup> :

« A Navarra te dio justicia y maña;  
y un casamiento, en Aragón, las sillas  
con que a Sicilia y Nápoles humillas,  
y a quien Milán espléndida acompaña.

Muerte infeliz en Portugal arbola  
tus castillos. Colón pasó los godos  
al ignorado cerco de esta bola. »

Dans ces vers, les noms des lieux conquis par l'Espagne sont tantôt compléments d'un verbe à la troisième personne (« dar », pour les deux premiers), tantôt d'un verbe à la deuxième personne (« humillar », pour le groupe nominal suivant), tantôt sujet (pour « Milán ») ou complément de lieu (pour « Portugal » et « al ignorado cerco de esta bola »). On constate bien que la variété introduite dans cette énumération n'a rien de commun avec celle qui clôt le sonnet attribué, de la paternité duquel nous doutons donc.

Une certaine proximité avec les textes de notre corpus se trouve dans le troisième sonnet moral édité par María Hernández :

« Vuelve a tu nido, que de pajas secas  
tejiste en los renuevos de esta haya,  
sean los aires tu postrera raya,  
pues ya en el aire contra el alma pecas.

Los ciertos fines de tu acuerdo truecas:  
a tus contrarios sirven de atalaya;  
en peligroso golfo, buscas playa,  
colosos armas sobre cañas huecas.

No cortes las amarras al deseo,  
que crece el vendaval y están las olas,  
al parecer, mezcladas con las nubes.

De barro te imaginas semideo,  
tus alas mi desdicha cercenolas,  
¡oh, pensamiento vano ! ¿Dónde subes ? »

---

<sup>988</sup> BL 71 / R 34.



Outre l'allusion à la navigation, comme dans d'autres textes quévédiens<sup>989</sup>, soulignée dans les notes de cette édition d'attributions, l'image biblique du colosse aux pieds d'argile<sup>990</sup> rappelle le sonnet BL 127 / R 105. Cependant, si l'idée de la vaine confrontation au danger correspond aux préoccupations exprimées dans les poèmes moraux quévédiens, d'autres éléments nous incitent à douter de cette attribution. Ainsi, l'adjectif « postrero », nous l'avons montré<sup>991</sup>, est récurrent dans notre corpus, parfois sous la forme apocopée de « postrer », mais jamais dans sa version féminine « postrera ». Ce sonnet pourrait constituer une exception, mais l'adresse et l'interrogation finales constituent aussi des cas qui ne se retrouvent nulle part dans le corpus moral quévédien, et nous pensons donc justifié d'en exclure ce texte, faute d'arguments nouveaux en faveur de son lien avec Quevedo.

Au sujet du sonnet 4, si une connaissance meilleure que la nôtre d'autres domaines de la poésie quévédiennne permettrait peut-être d'y relever des points communs avec les poèmes satiriques, nous pensons qu'il n'en présente pas avec les poèmes moraux :

« Subí como Dios sabe, y no podía,  
hasta poner los pies de oro pensaba,  
pero como subir más deseaba,  
poco lo que subí me parecía.

Mil ilícitos medios inquiría  
y el deseo de arriba me ayudaba,  
ambición y avaricia me guiaba  
agarrando de todo cuanto vía.

Pero fue mi subir como cohete,  
que todo cuanto puede en la subida  
emplea sin pensar que el bajar falta.

El Tiempo en mí cumplió lo que promete,  
y dio gran estallido mi caída  
por ser pesado yo, y la torre, alta. »

Ce sonnet adopte une tonalité essentiellement anecdotique, sans presque ménager de place au commentaire de l'exemple rapporté, comme si ce dernier se suffisait à lui-même, alors que nous avons montré, au contraire, que la poésie morale quévédiennne argumentait sans cesse, de manière indirecte, en faveur de sa propre utilité. Surtout, ce texte convoque une métaphore, celle de la montée et de la chute, dans un contexte qui n'est pas du tout celui des poèmes moraux quévédiens. En effet, le premier tercet de ce sonnet attribué tisse un lien entre la fusée et l'ascension du sujet poétique : tous deux consacraient une énergie remarquable à la montée, sans jamais penser à la chute. Cette image repose sur une conception duelle du

<sup>989</sup> Cf. paragraphe 3.2. de la première partie.

<sup>990</sup> Daniel II, 31 et suivants.

<sup>991</sup> Cf. paragraphe 1.1.1 de la troisième partie.

monde, où Bien et Mal sont faciles à distinguer l'un de l'autre, alors que, dans les poèmes moraux, cette même référence sert le dépassement d'une telle dualité<sup>992</sup>. Alors que Quevedo relie en général l'ascension et la descente, pour montrer la cohérence du monde créé par Dieu, la voix poétique de ce texte dissocie les deux mouvements, dans une conception manichéenne du monde. En effet, le verbe « subir » est répété trois fois (vv. 1 ; 3 et 4) dans le premier quatrain, complété ensuite par une quatrième mention et le substantif « subida » dans le premier tercet. En opposition au premier quatrain, le second commence par mentionner « el deseo de arriba » (v. 6), avant de mentionner d'autres torts du sujet poétique, à travers des termes dont l'initiale en A rappelle le mot « arriba » : « ambición y avaricia » (v. 7), « agarrando » (v. 8). Le premier tercet reprend cette opposition, à travers l'infinitif substantivé « el bajar » (v. 11). Ainsi, on comprend bien que ce texte repose sur la dualité entre la montée et la chute, ce qui le distingue des poèmes moraux quévédiens, et, s'il est peut-être excessif d'affirmer de manière catégorique que ce texte n'est pas de Quevedo, il est en tous cas certain qu'il n'appartient pas au corpus moral.

Quant au sonnet 5, enfin, nous allons voir qu'il présente des énumérations beaucoup trop régulières pour faire partie des poèmes moraux quévédiens. Nous pensons aussi que ce texte ne correspond certainement pas à ce corpus car il entre en totale contradiction avec le propos de ce dernier, qui tend à valoriser le dénuement<sup>993</sup>. Voici ce dernier poème moral attribué :

« Hambrienta, rota, inquieta, disgustada,  
pálida, débil, triste y congojosa,  
cortés, humilde, inútil, ingeniosa,  
baja, ruin, civil, ocasionada;

de todo el mundo con razón odiada,  
de cuantas cosas miras, deseosa;  
en sujetos honrados, vergonzosa,  
y en los que no lo son desvergonzada;

símbolo sin razón, sosa, afligida,  
noche de la verdad y entendimiento,  
ruiña del valor y la nobleza,

riguroso verdugo de la vida  
y de las almas infernal tormento:  
eres infame y mísera, Pobreza. »

Dans ce sonnet, les énumérations sont extrêmement longues, puisqu'elles occupent l'intégralité du sonnet, ce qui n'est absolument jamais le cas dans notre corpus. Même hors de

<sup>992</sup> Cf. paragraphe 4.1.2 de la troisième partie.

<sup>993</sup> Nous pensons en particulier à « ¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza ? » (BL 4 / R 54), que María Hernández cite curieusement en note comme indice de la paternité quévédiennne du sonnet attribué. Cf. aussi BL 68 / R 31 et BL 123 / R 101.

celui-ci, l'utilisation quévédienne de l'énumération ne correspond pas au modèle de ce sonnet 5. Enfin, le dévoilement, à la chute du sonnet, de l'identité de l'objet décrit se fait ici de manière parfaitement explicite (« Pobreza »), alors que les sonnets quévédiens semblent d'ordinaire plus subtils. À titre de comparaison, citons un poème amoureux dont le premier vers est constitué par une énumération et dont le propos est de décrire, de manière détournée, un ruisseau, comparé au cours de l'amour de la voix poétique :

« Torcido, desigual, blando y sonoro,  
te resbalas secreto entre las flores,  
hurtando la corriente a los calores,  
cano en la espuma y rubio con el oro.

En cristales dispensas tu tesoro,  
líquido plectro a rústicos amores;  
y templando por cuerdas ruseñores,  
te ríes de crecer con lo que lloro.

De vidrio, en las lisonjas divertido,  
gozoso vas al monte; y, despeñado,  
espumoso encaneces con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado,  
a la prisión, al llanto se ha venido  
alegre, inadvertido y confiado. »<sup>994</sup>

Dans ce poème, l'énumération ne s'étend pas tout au long des 14 vers comme c'est le cas dans le poème édité par María Hernández et le dévoilement de la nature de l'objet décrit (le ruisseau) se fait progressivement, mais sans que la mention explicite de son nom apparaisse. Ainsi, même si l'on s'écarte de notre corpus pour chercher, ailleurs dans les poèmes quévédiens, des échos de ce sonnet 5, on n'en trouve finalement pas, et affirmer que ce texte est de Quevedo nous semble, pour le moins, sans fondement valable.

En somme, si nous ne pouvons que nous réjouir de l'intérêt pour l'œuvre de Quevedo que reflète la parution de cette édition, nous n'y trouvons absolument aucun argument certain, ni dans l'appareil critique ni dans le texte, qui donne la preuve de l'autorité quévédienne de ces poèmes. Plus précisément, nous n'y décelons pas de liens convaincants avec la poésie morale de cet auteur. Nous avons donc choisi de ne pas inclure ce que cette récente édition présente pourtant désormais comme des poèmes moraux de Quevedo car, dans l'état actuel de nos recherches et de celles dont nous avons connaissance, exception faite du sonnet 3 évoqué plus haut et pour lequel un doute subsiste, nous ne pensons pas qu'ils soient l'œuvre de ce poète. María Hernández, elle-même, ne s'engage finalement qu'à demi quant à l'autorité de ces textes : si elle donne le nom de Francisco de Quevedo comme nom d'auteur pour son

---

<sup>994</sup> BL 296.

édition, le titre complet en est *Poesía inédita, Atribuciones del código cxiv/1-3 de la biblioteca pública de Évora*. Autrement dit, il existe un hiatus entre le nom de l'auteur et la définition des textes comme des attributions, c'est-à-dire des écrits dont on pense, sans aucune certitude, qu'ils sont de cet auteur. D'une manière comparable, dans son prologue, Pablo Jauralde Pou écrit souvent au conditionnel, ou emploie des modalisateurs : « testimonios que sí que podrían ser de Quevedo » ; « bien pudo haberlos escrito don Francisco » ; « él pudo perfectamente haber recreado la imagen del volcán amoroso » ; « pudo haber conjugado en un solo verso varios de los motivos de su agresividad satírica »<sup>995</sup>. María Hernández émet moins de doutes, mais elle écrit toutefois dans son introduction : « Quiero, sin embargo, aventurarme en la edición de unos textos que [...] podrían, por su lenguaje y estilo, formar parte de la nómina poética de nuestro autor. ». Cependant, ces restrictions, peut-être parce qu'elles correspondent en partie à des précautions d'usage, n'entrent pas en contradiction, pour ces deux critiques, avec l'édition de ces textes. Peut-être aussi reflètent-elles simplement l'honnêteté intellectuelle de qui, sans renoncer à l'édition de poèmes nouveaux, se refuse à énoncer des certitudes presque scientifiques, dans un domaine aussi instable que celui de l'autorité d'un texte quévédien. C'est d'ailleurs à cette façon trop mathématique d'aborder la littérature que s'oppose Pablo Jauralde Pou, quand il souhaite « que no espere encontrar el lector en un trabajo, serio y bien planteado, como es este [sic], una cuantificación de nuevos poemas del escritor madrileño y cosas por el estilo. » ; et il conclut : « el descubrimiento, protección y esclarecimiento de nuestro patrimonio literario es una tarea que no parece que vaya a cumplirse ni pronto ni bien »<sup>996</sup>. Ainsi, selon lui, devant la difficulté de la tâche à accomplir, on pourrait admettre une certaine marge d'incertitude. La question essentielle qui se pose alors est celle de la proportion de cette marge : pour nous, elle est ici beaucoup trop grande, et, si réunir l'ensemble des poèmes moraux écrits par Quevedo doit demeurer un but souhaitable, il ne faut pas à ce point lui sacrifier la rigueur qui justifie, même sans la garantir, la paternité de ces textes. Sans aller jusqu'à accepter de se satisfaire, comme Georges Mounin, de « quelques vers ou fragments isolés, qui surnagent comme des îles au-dessus d'un continent disparu, dont il nous suffit de savoir qu'ils sont les sommets »<sup>997</sup>, nous choisissons de préférer le fragmentaire à l'inexact.

<sup>995</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía inédita...*, op. cit., pp. 15-17.

<sup>996</sup> *Idem*, pp. 16-17.

<sup>997</sup> Georges Mounin, « Sur une poésie philosophique », in *La communication poétique*, Paris, Gallimard, N.R.F., Les essais, CXLV, 1971 [1969], pp. 187-196, citation p. 196.

## BIBLIOGRAPHIE

## ŒUVRES LITTÉRAIRES :

### -Œuvres de Quevedo :

*Obras completas de Francisco de Quevedo*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

*Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, t. I (obras en prosa, sexta edición), 1966 et t. II (obras en verso, sexta edición), 1967 [1964].

*Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-81.

*Poesía original completa, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua*, Barcelona, Editorial Planeta, Colección Booket, Grandes Obras Clásicas, Siglos XVI-XVII, 2004 [1971].

*Poemas escogidos*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Castalia, 1989 [1974].

*Poesía moral (Polimnia)*, edición crítica y anotada por Alfonso Rey, Madrid, Editorial Tamesis, S. L., London, Tamesis Books Limited, Colección Tamesis, Serie B : Textos 42, 1992.

*Execración contra los judíos*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, Anejos de biblioteca clásica, 1996.

*Antología poética*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, collection Austral n° 186, 2008 [2002].

(attribué à Francisco de Quevedo) *Poesía inédita. Atribuciones del manuscrito de Évora*, edición de María Hernández, prólogo de Pablo Jauralde, Barcelona, Libros del Silencio, 2010.

### -Œuvres d'autres auteurs :

#### -Antiquité :

AUGUSTIN, saint

-*La Cité de Dieu*, texte latin et traduction française avec une introduction et des notes par Jacques Perret, tome II, livre VII, chapitre 9, Paris, Classiques Garnier, 1960.

-*La Grâce et le Libre Arbitre*, in *Œuvres, III : Philosophie, catéchèse, polémique*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, N.R.F., bibliothèque de la Pléiade, 2002.

-*Le Libre Arbitre*, in *Œuvres, I : Les Confessions, précédées de Dialogues philosophiques*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, N.R.F., bibliothèque de la Pléiade, 1998.

-*Psaumes (Discours sur les Psaumes)*, in *Œuvres complètes de saint Augustin*, traduites pour la première fois en français sous la direction de M. Raulx, tome IX, Paris, Victor Palmé, 1871.

ÉSOPE, *Fables*, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

JUVÉNAL

-*Satires*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

-*Satires*, traduction et présentation de Claude-André Tabart, Paris, N.R.F., Poésie/Gallimard, 1996.

-*Satires*, texte établi par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2002.

LUCRÈCE, *De la nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

MARTIAL, *Épigrammes*, texte établi et traduit par H.-J. Izaac, tome I, livres, I-VII, Paris, Les Belles Lettres, 2003 [1930].

MÉNANDRE, *Théâtre*, texte traduit, présenté et annoté par Alain Blanchard, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de Poche, 2000.

OVIDE

-*Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

-*Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, édition revue et corrigée par J. Fabre, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

-*Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

PERSE, *Satires*, texte établi et traduit par A. Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

PÉTRONE, *Satiricon*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

PIERRE CHRYSOLOGUE, saint

-*Sermones in evangelia de dominicis et festis aliquotsollemnioribus totibus anni, insignes et pervetusti*, Lyon, Laurent Durand, 1636.

-*Sermons tres doctes et subtils de Sainct Pierre Chrisologue archeveque de Ravenne personnage tres saint tres ancien et tres eloquent*, Paris, Louis Boulanger, 1634.

PLATON, *Cratyle*, présentation et traduction par Catherine Dalimier, Paris, Garnier Flammarion, 1998.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre II, texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

POLYBE, *Histoires*, tome III, livre III, texte établi par Jules de Foucault, revu et traduit par Éric Foulon, commenté par Michel Molin, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

### SÉNÈQUE

-*De Ira*, in *Dialogues*, tome premier, texte établi et traduit par A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

-*De providentia-De la providence*, in *Dialogues*, tome IV, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

-*Lettres à Lucilius*, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, édition revue et corrigée par Antoinette Novara, tome I : Livres I-IV, Paris, Les Belles Lettres, 1995 ; tome II : Livres V-VII, édition revue et corrigée par Claude Rambaux, Paris, Les Belles Lettres, 1993 ; tome III : Livres VIII-XIII, Paris, Les Belles Lettres, 1957 ; tome IV : Livres XIV-XVIII, Paris, Les Belles Lettres, 1962 ; édition revue et corrigée par François Régis Chaumartin, tome V : Livres XIX-XX, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

STACE, *Silves*, texte établi par Henri Frère et traduit par H. J. Izaac, tome I, livres I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

STRABON, *Géographie*, tome III, livres V et VI, texte établi et traduit par François Laserre, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

TACITE, *Annales*, texte établi et traduit par Pierre Willeumier, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, livre II, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, revu et corrigé par Raymond Bloch et Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France (publiée sous le patronage de l'association Guillaume Budé), 1991 [1941].

VIRGILE, *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

### -Moyen-Âge :

JUAN MANUEL, Don, *El Libro de los estados*, edición de Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

THOMAS D'AQUIN, saint, *La Volonté (Question 82) et Le Libre arbitre (question 83)*, in *Somme théologique*, Tome 1, Paris, Les éditions du Cerf, 1994 [1984].

### -Renaissance et âge baroque :



DU BELLAY, Joachim, *Les Antiquitez de Rome* (suivi de *Les Regrets*), Introduction, chronologie et bibliographie par Françoise Joukovsky, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2001, Tomes 1 (n° 14) et 2 (n°15).

LIPSE, Juste, *De la Constance (les deux livres de la Constance, esquels en forme de devis familier est discours des afflictions, et principalement des publiques, et comme il faut se résoudre à les supporter)*, Traduction anonyme du latin, édition de Tours (1592), Paris, éditions Noxia, 2000.

LEÓN, Luis de, *Poesía*, introducción y notas de Darío Fernández-Morera y Germán Bleiberg, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1986.

MOLINA, Tirso de, *La huerta de Juan Fernández*, Edición digital a partir de la de Tercera parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina, Tortosa, Imprenta de Francisco Martorell, 1634 y cotejada con la edición crítica de Berta Pallarés, Madrid, Castalia, 1982, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80215064108571495200080/index.htm>

MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta de la gentilidad*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1995.

POLO, Gaspar Gil, *Diana enamorada*, Madrid, Espasa Calpe, 1953.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1999.

## OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES :

-Sur l'œuvre de Quevedo :

-ensemble de l'oeuvre :

AZAUSTRE GALIANA, Antonio, « Algunas influencias de la oratoria sagrada en la prosa de Quevedo », in *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 189-216, disponible sur [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/084-085/084-085\\_191.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/084-085/084-085_191.pdf).

« Bibliografía quevediana de don José Manuel Blecua », (coll.), in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 3, 1999, pp. 17-19.

BORGES, Jorge Luis, « Quevedo », in *Otras inquisiciones*, repris dans *Francisco de Quevedo*, ouvrage coordonné par Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, collection *El escritor y la crítica*, 1978, pp.23-28.

BOUVIER, René, *Francisco de Quevedo (Quevedo, hombre del Diablo, hombre de Dios)*, Barcelone, Vitae, 2004 (traduction de *Quevedo, homme du diable, homme de Dieu*, Paris, Honoré Champion, 1929).

DURÁN, Manuel, « El sentido del tiempo en Quevedo », in *Cuadernos Americanos*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1954, año XIII, vol. LXXIII-LXXVIII, n° 1-6, pp. 273-288.

ETTINGHAUSEN, Henry

-*Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Londres, Oxford University Press (Oxford modern languages and literature monographs), 1972.

-*Quevedo neoestoico*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coord.), *Estudios sobre Quevedo, Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

GONZÁLEZ DE LA CALLE, Pedro Urbano, *Quevedo y los dos Sénecas*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1965.

GUILLÉN Jorge, *Quevedo, in Antología de Aire Nuestro, Y otros poemas*, Buenos Aires, Losada, 1976, [1961].

JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, prólogo de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1999.

LÓPEZ POZA, Sagrario, « Présentation : Quevedo y la erudición de su tiempo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 11-17.

MAS, Amédée, *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones hispano-americanas, 1957.

MÉCHOULAN, Henry, « Quevedo stoïcien ? », in *Le stoïcisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Actes du colloque CERPHI, 4-5 juin 1993, organisé par Pierre-François Moreau, publiés sous la direction de Jacqueline Lagrée)*, Caen, Presses Universitaires de Caen, Cahiers de philosophie politique et juridique, 1994, pp. 81-94.

MILNER, Zdislas, « Le cultisme et le conceptisme dans l'œuvre de Quevedo », in *Les Langues néo-latines*, Paris, 1950, n° 43, pp. 1-10 et n°44 pp. 1-9.

MOLHO, Maurice, « Quevedo », in *Histoire de la littérature espagnole*, ouvrage dirigé par Jean Canavaggio, Paris, Fayard, 1993, Tome I, « le XVII<sup>e</sup> siècle », chapitre VII, pp. 667-681.

PERAITA HUERTA, Carmen, « Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios : libros y prácticas lectoras de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 271-294.

PÉREZ-CUENCA, Isabel, « Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 297-333.

RIANDIÈRE DE LA ROCHE, Josette

-« Images contrastées de la femme chez Quevedo », in *Images de la femme en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 167-182.

-« Quevedo, censeur et propagandiste de la monarchie espagnole au temps de Philippe IV : Un procès à revoir », *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Études réunies par Jean Dufournet, Adelin Fiorato et Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 157-173.

SCHWARTZ LERNER, Lía, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra S. A.), Números Anejos de RILCE (Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) : n° 1, 1986.

SOBEJANO, Gonzalo (bajo la dirección de), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, collection *El escritor y la crítica*, 1978.

VIVAR, Francisco, *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor libros, Biblioteca Filología Hispana, n° 55, 2002.

### -œuvre poétique :

AZAUSTRE GALIANA, Antonio, « Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003, n° 7, pp. 61-102.

BLANCO, Mercedes, « L'épithaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo », in *Les formes brèves, actes du colloque international de La Baume-Les-Aix, 26-27-28 novembre 1982, organisé par Benito Pelegrin, Études hispaniques 6, 1984*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, pp. 179-194.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel

-« La *compositio* en las silvas de Quevedo », in *Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, n° 65, 1995, pp. 65-86  
( et [http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/065/065\\_067.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/065/065_067.pdf)).

-« La 'erudición ingeniosa' de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 147-189.

-*La poesía de Quevedo*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2007.

CROSBY, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

CUEVAS GRACÍA, Cristóbal, « La poética imposible de Quevedo (Don Francisco, editor de fray Luis) », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 191-208.

CULLHED, Anders, *Quevedo. El instante poético* (traduction de Marina Torres et Francisco J. Uriz), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago

-*La poesía amorosa de Quevedo, disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1999.

- « La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 4, 2000, pp. 107-125.

GARGANO, Antonio, « Quevedo y las 'poesías relojas' », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 8, 2004, pp. 187-199.

LY, Nadine, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, (éd.), Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1995, pp. 452-477 et 1150-1160.

ORTEGA, Marie-Linda (textes réunis par), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Fontenay / Saint-Cloud, E.N.S. Éditions, Feuillet de l'E.N.S. de Fontenay / Saint-Cloud, Domaine hispanique, 1997.

PARKER, Alexander A., « La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo », in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Tome II, Madrid, CSIC, 1952, pages 345 à 360, repris dans *Francisco de Quevedo*, ouvrage coordonné par Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, collection *El escritor y la crítica*, 1978, pp. 44-57.

REY, Alfonso, « Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 1, 1997, pp. 189-211.

ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo / Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.

SCHWARTZ LERNER, Lía

-*Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

-« Sátira y filosofía moral : el texto de Quevedo », in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto 1986, Berlín*, Ed. Sebastian

Neumeister, Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1989, tome I, pp. 619-627 (et [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_062.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_062.pdf)).

-« Entre Proporcio y Persio : Quevedo, poeta erudito », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 367-395.

WOODHOUSE, William, « Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro », in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp.749-753.

### -poésie morale :

DÍAZ BENÍTEZ, Ana María, DÍAZ ARMAS Jesús, « La *Epístola satírica y censoria* de Quevedo », in *Cuaderno Hispanoamericano*, n° 532, 1994, pp.31 à 44.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, « La *Epístola satírica y censoria* : un memorial reaccionario... y moderno », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 12, 2008, pp. 47-67.

FISHER, Tyler, « Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 11, 2007, pp. 73-84.

MARTÍN, Francisco J., « “El escarmiento” : un poema de prisión, el poema de una vida. », in *Monographic Review-Revista monográfica*, Vol. XI, 1995, pp. 59-72.

MAURER, Christopher, « Interpretación de la ‘Epístola satírica y censoria’ de Quevedo », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 121 (361-362, julio-agosto, 1980), pp. 93-111.

MORENO CASTILLO, Enrique

-« Anotaciones a la silva *Al inventor de la pieza de artillería* de Francisco de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 5, 2001, pp. 165-183.

-« Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 8, 2004, pp. 501-543.

-« Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 11, 2007, pp. 131-183.

OLIVARES, Julián, « Soy un fue y un será y un es cansado : Text and context », in *Hispanic Review*, 63.3 (1995), pp. 385-410.

PERAITA, Carmen, « Espectador del naufragio. *Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso* », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 6, 2002, pp. 181-197.

REY, Alfonso

-*Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, n° 11, 1995.

-« Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (I) », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 7, 2003, pp. 439-445.

-« Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II) », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 9, 2005, pp. 299-314.

-« Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III) », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 12, 2008, pp. 367-372.

SIERRA DE CÓZAR, Ángel, « Autores latinos en los poemas morales de Quevedo : 'reescrituras' y cronología », in *Humanitas in honorem A. Fontán*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 431-450.

TOBAR QUINTANAR, María José, « Miré los muros de la patria mía y la reescritura en Quevedo », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, n° 6, 2002, pp. 239-261.

## -Théorie et critique littéraires :

ALONSO, Dámaso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1952.

ANSALDI, Saverio, « Formes baroques de la pratique et éthique néo-stoïcienne : Baltasar Gracián », in *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le retour des philosophes antiques à l'âge classique* (sous la direction de Pierre-François Moreau), Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1999, Tome 1, pp. 204-219.

ARAGÜÉS ALDAZ, José, « Otoño del humanismo y erudición ejemplar », in *La Perinola*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003, n° 7, pp. 21-59.

BLANCO, Mercedes

-*Les Rhétoriques de la Pointe, Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992.

-« Qu'est-ce qu'un 'concepto'? », in *Les Langues Néo-Latines*, Bulletin trimestriel de la Société des Langues Néo-Latines, Association des enseignants de langues vivantes romanes, 79<sup>e</sup> année, Fascicule 3, 3<sup>e</sup> trimestre 1985, n°254, pp. 5-20.

BOUZY, Christian, *Recherches sur la littérature emblématique espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle : les Emblemas morales de Juan de Horozco y Covarrubias (1589)*, Thèse, sous la direction de M. le professeur André Labertit, Université des sciences humaines de Strasbourg, Département d'études ibériques, 1989.

CUENCA-GODBERT, Marta, « La 'varietas', poétique du discontinu. L'exemple des prosimètres du Siècle d'Or », in *Littéralité 5, figures du discontinu*, études réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Maison des pays ibériques et ibéro-américains, Ameriber-G.R.I.A.L., 2007, pp. 53-76.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Préface de Alain Michel, Paris, Pocket, collection Agora, 1991 [1956].

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence (Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique)*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de 'l'Evolution de l'Humanité', 1994 [1980].

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, « Barroco : categoría, sistema e historia literaria », in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, editadas por Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco, Marc Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 59-71.

JAFFRÉ, Jean, *Le vers et le poème*, Paris, Nathan, 1984.

JAKOBSON, Roman (textes réunis sous la direction de Tzvetan Todorov), *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1973.

KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la 'Comedia Nueva'*, thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Pierre Étienne, Université de Paris IV-Sorbonne, U.F.R. d'études ibériques et latino-américaines, Doctorat Études Romanes, 2004.

LE BIGOT, Claude, *Lecture et analyse de la poésie espagnole*, Paris, Nathan Université, 2001.

LY, Nadine, « Figures du discontinu, avant-propos », in *Littéralité 5, figures du discontinu*, études réunies et présentées par Nadine Ly, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Maison des pays ibériques et ibéro-américains, Ameriber-G.R.I.A.L., 2007, pp. III-XXXVIII.

MARTIN, René et GAILLARD, Jacques, *Les Genres Littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990.

MATEOS ROYO, José Antonio, « Relación de sucesos y literatura de pronósticos: Baltasar Royo y las alteraciones de Aragón en 1588 », in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, t. 13, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000, p. 365-384, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=164730>.

MOLHO, Maurice, *Sémantique et poétique, à propos des Solitudes de Góngora*, Paris, Ducros, 1969.

MOREL D'ARLEUX, Antonia, « Los tratados de preparación a la muerte : aproximación metodológica », in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, editadas por Manuel

García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco, Marc Vitse, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, pp. 719-735.

MOUNIN, Georges, *La communication poétique*, Paris, Gallimard, N.R.F., Les essais, CXLV, 1971 [1969].

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Los Poetas en sus versos, desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1989 [1973].

PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, images, symboles / Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

PELEGRIN, Benito, « Rhétorique du silence :  $X = S + Z$  », in *Les formes brèves, actes du colloque international de La Baume-Les-Aix, 26-27-28 novembre 1982, organisé par Benito Pelegrin, Études hispaniques 6, 1984, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, pp. 65-90.*

QUASTEN, Johannes, *Patrology (Initiation aux Pères de l'Église)*, traduit de l'anglais par J. Laporte, Tome II, Paris, Éditions du Cerf, 1958 [1956].

QUÉRILLAC, René, « Lorsque la métrique devient instrument de communication : Lope de Vega, théoricien et praticien du Siècle d'Or espagnol », in *Réflexion théorique et communication esthétique* (textes réunis et présentés par Marie-Jeanne Ortemann), Université de Nantes, CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), 1994, pp. 307-318.

RIVERS, Elias L., « La desconstrucción de la poesía en el Siglo de Oro », in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, editadas por Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco, Marc Vitse, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 131-141.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, « La voix poématique et genèses du texte : à propos de la 'Rima V' de Gustavo Adolfo Bécquer », *Hommage à Claude Dumas, Histoire et création*, textes recueillis par Jacqueline Covo, Lille, collection UL3, Presses Universitaires de Lille.

## -philosophie et Histoire :

ALLARD, Jeanne, « Le corps vu par les traités de diététique dans l'Espagne du Siècle d'Or », in *Le corps dans la société espagnole des XVI<sup>e</sup> XVII<sup>e</sup> siècles*, études réunies par Augustin Redondo, Travaux du « Centre de recherche sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 91 à 101.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, collection Points Histoire, 1975.

BRUN, Jean, *Le Stoïcisme*, Paris, P.U.F., 1994 [1958].



LAGRÉE, Jacqueline

-« Juste Lipse : destins et providence », in *Le stoïcisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (Actes du colloque CERPHI, 4-5 juin 1993, organisé par Pierre-François Moreau, publiés sous la direction de Jacqueline Lagrée), Caen, Presses Universitaires de Caen, Cahiers de philosophie politique et juridique, 1994, pp. 37-52.

-« La vertu stoïcienne de constance », *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le retour des philosophes antiques à l'âge classique* (sous la direction de Pierre-François Moreau), Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1999, Tome 1, pp. 94-116.

-Juste Lipse, *La restauration du stoïcisme, Étude et traduction de divers traités stoïciens, Étude et traduction des traités stoïciens De la constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des stoïciens* (extraits), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, collection Philologie et Mercure, 1994.

MOREAU, Pierre-François, « Les trois étapes du stoïcisme moderne », in *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, (sous la direction de Pierre-François Moreau), Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1999, pp. 11-28.

SENEILLART, Michel, « Le stoïcisme dans la constitution de la pensée politique. Les *Politiques* de Juste Lipse (1589) », in *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, (sous la direction de Pierre-François Moreau), Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, 1999, pp. 117-139.

*La Bible, Ancien Testament*, tome I (Pentateuque, Livres historiques), introduction par Édouard Dhorme, traductions et notes par Édouard Dhorme, Franck Michaéli et Antoine Guillaumont, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 2003 [1956].

*La Bible, Ancien Testament*, tome II (Prophètes, Livres poétiques, les Cinq Rouleaux, Deutérocroniques), introduction par Édouard Dhorme, traductions et notes par Édouard Dhorme, Jean Kœnig, Franck Michaéli, Jean Hadot et Antoine Guillaumont, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 2006 [1959].

*La Bible, Nouveau Testament*, introduction par Jean Grosjean, textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy, avec la collaboration de Paul Gros, Paris, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 2005 [1971].

## DICTIONNAIRES ET MANUELS :

*Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 2002 [1726].

COROMINAS, Joan et PASCUAL, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 2002.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición de Martín de Riquer, Ad litteram, 3, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2003 [1611].

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1995 [1985].

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, U.G.E., 10/18, 1984.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1991 [1951].

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelone, Labor, 1991.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelone, Ariel, 1996.

REY J. et A. (éd.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2006.

# INDEX

## 1-Index raisonné des poèmes du corpus<sup>998</sup>

---

<sup>998</sup> Cet index a pour but de rappeler l'organisation du corpus. Nous renvoyons à l'index 2 (alphabétique) pour la localisation des poèmes cités dans la thèse. Dans ces deux index, le premier vers du poème sera donné entre guillemets, puis suivra son titre ; enfin, pour l'index 1 uniquement, on indiquera le numéro que porte le poème dans l'édition d'Alfonso Rey, puis dans celle de José Manuel Blecua.

POÈMES PRÉSENTS DANS *POLIMNIA* (112)

- « Próvida dio Campania al gran Pompeo » / *Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres* / R1 / BL 41
- « Quitar codicia, no añadir dinero, » / *Enseña cómo no es rico el que tiene mucho caudal* / R2 / BL 42
- « Esta miseria, gran señor, honrosa, » / *Séneca vuelve a Nerón la riqueza que le había dado* / R3 / BL 43
- « Séneca, el responder hoy de repente » / *Respuesta de Nerón a Séneca, no admitiendo lo que le volvía* / R4 / BL 44
- « Si de un delito propio es precio en Lido » / *Un delito igual se reputa desigual si son diferentes los sujetos que le cometen, y aun los delitos, desiguales* / R5 / BL 45
- « Si gobernar provincias y legiones » / *El pecar intercede por los premios, prefiriéndose a la virtud* / R6 / BL 46
- « ¿ Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? » / *Que desengaños son la verdadera riqueza* / R7 / BL 47
- « Tú, ya, ¡oh ministro !, afirma tu cuidado, » / *Por más poderoso que sea el que agravia, deja armas para la venganza* / R8 / BL 48
- « Arroja las balanzas, sacra Astrea, » / *Persuade a la justicia que arroje el peso, pues usa sólo de la espada* / R9 / BL 49
- « ¿ Cuándo, Licino, di, contento viste » / *Manifiesta un ardid grande del perverso pretendiente, cuando desea que todos sean buenos, con intento malo* / R10 / BL 50
- « No agradan a Polycles los pecados » / *Describe el apetito exquisito de pecar* / R11 / BL 51
- « Ya llena de sí solo la litera » / *A la violenta y injusta prosperidad* / R12 / BL 52
- « Porque el azufre sacro no te queme, » / *Advierte que aunque se tarda la venganza del cielo contra el pecado, en efeto, llega* / R13 / BL 53
- « Lágrimas alquiladas del contento » / *Advierte el llanto fingido y el verdadero con el afecto de la codicia* / R14 / BL 54
- « Descansa, mal perdido en alta cumbre, » / *Al ambicioso valimiento, que siempre anhela a subir más* / R15 / BL 55
- « Para, si subes ; si has llegado, baja ; » / *Peligro del que sube muy alto, y más si es por la caída de otro* / R16 / BL 56
- « Más escarmientos dan el Ponto fiero » / *Más se han perdido en la prosperidad confiados, que en la adversidad prevenidos* / R17 / BL 57
- « Desabrigan en altos monumentos » / *Moralidad útil contra los que hacen adorno propio de la ajena desnudez* / R18 / BL 58
- « Si son nuestros corsarios nuestros puertos ; » / *Advierte la doctrina segura : que castigos de la Providencia divina, fuera del uso común, avisan la enmienda de pecados* / R19 / BL 59
- « Señor don Juan, pues con la fiebre apenas » / *Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida, y ésa no se siente, y la menor, que es el último suspiro, es la que da pena* / R20 / BL 1
- « Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña, » / *A un amigo que retirado de la Corte pasó su edad* / R21 / BL 60
- « ¡ Cuántas manos se afanan en Oriente » / *Exclama contra el rico hinchado y glotón* / R22 / BL 61
- « Solar y ejecutoria de tu abuelo » / *Aconseja a un amigo, que estaba en buena posesión de nobleza, no trate de calificarse, porque no le descubran lo que no se sabe* / R23 / BL 62

- « Si lo que ofrece el pobre al poderoso, » / *El pobre, cuando da, pide más que cuando pide* / R24 / BL 63
- « Que los años Por ti vuelen tan leves, » / *Castiga a los glotones y bebedores, que con los desórdenes suyos aceleran la enfermedad y la vejez* / R25 / BL 64
- « « ¡Ah de la vida! » ... ¿Nadie me responde ? » / *Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió* / R26 / BL 2
- « ¡Fue sueño ayer ; mañana será tierra! » / *Signifícase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte* / R27 / BL 3
- « A quien la buena dicha no enfurece, » / *Enseña el camino más seguro para la virtud, y quita el velo engañoso a la riqueza* / R28 / BL 65
- « Con más vergüenza viven Euro y Noto, » / *Reprehende la continua solicitud de los usureros* / R29 / BL 66
- « ¿ Ves la greña que viste por muceta, » / *Que al más valeroso león puede hacer daño una sabandija y beneficio otra* / R30 / BL 67
- « Sin veneno sarrano, en pobre lana, » / *La honesta humildad en el traje abriga al hombre y le aconseja* / R31 / BL 68
- « Para comprar los hados más propicios, » / *Burla de los que con dones quieren granjear del Cielo pretensiones injustas* / R32 / BL 69
- « En el mundo naciste, no a enmendarle, » / *Contra los que quieren gobernar el mundo y viven sin gobierno* / R33 / BL 70
- « Un godo, que una cueva de la montaña » / *Advertencia a España de que así como se ha hecho señora de muchos, así será de tantos enemigos invidiada y perseguida, y necesita de continua prevención por esa causa* / R34 / BL 71
- « Todo lo puede despreciar cualquiera ; » / *Difícil, aunque lo llamaron fácil, pero solo medio verdadero de tener riqueza y alegría en el ánimo* / R35 / BL 72
- « No es falta de poder que yo no pueda » / *Muestra por extraño y ingenioso camino que es dicha no ser poderoso, y que siempre los que lo son suelen emplearlo mal* / R36 / BL 73
- « Si el sol, por tu recato diligente, » / *Descubre el vicio de la hipocresía que afectan muchos en la disimulación de sus maldades* / R37 / BL 74
- « El barro, que me sirve, me aconseja, » / *Admirable enseñanza del pedir* / R38 / BL 75
- « Conso, el primer consejo que nos diste » / *Enseña cómo los puestos en alta fortuna no suelen admitir consejo* / R39 / BL 76
- « Primero va seguida de los perros, » / *A un caballero que con perros y cazas de montería ocupaba su vida* / R40 / BL 77
- « Sola, en ti, Lesbia, vemos ha perdido » / *Reprehende a una adúltera la circunstancia de su pecado* / R41 / BL 78
- « Para entrar en palacio, las afrentas, » / *Describe la vida miserable de los palacios, y las costumbres de los poderosos que en ellos favorecen* / R42 / BL 79
- « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios ; » / *Llama a la muerte* / R43 / variante à BL 28 Salmo XVI
- « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios ; » / *Este soneto refingió después casi todo con mucho espíritu, de este modo* / R44 / BL 28 Salmo XVI
- « Deja la veste blanca desceñida, » / *Aconseja a un amigo no pretenda en su vejez* / R45 / BL 80
- « Todo tras sí lo lleva el año breve » / *Que la vida es siempre breve y fugitiva* / R46 / BL 30 / Salmo XVIII
- « Tuya es, Demetrio, voz tan animosa : » / *Que se ha de tener dado a Dios en el ánimo todo lo que el hombre posee, para que cuando le faltare, no parezca que se lo quitó* / R47 / BL 81

- « « Lluve, oh Dios, sobre mí persecuciones » , » / *A estas animosas alabras que decía Epicteto : « Plue, Jupiter, super me calamitates »* / R48 / BL 82
- « ¡Cómo de entre mis manos te resbalas! » / *Conoce las fuerzas del tiempo y el ser ejecutivo cobrador de la muerte* / R49 / BL 31 Salmo XIX
- « Pise, no por desprecio, por grandeza, » / *Desprecio del aparato vano y superfluo* / R50 / BL 27 Salmo XV
- « Tuvo enojado el alto mar de España » / *Que los trabajos enseñan virtud, como la prosperidad olvido de ella* / R51
- « ¿Podrá el vidro llorar partos de Oriente? » / *Pinta el engaño de los alquimistas* / R52 / BL 83
- « Oír, ver y callar remedio fuera » / *Conveniencias de no usar de los ojos, de los oídos y de la lengua* / R53 / BL 84
- « ¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza » / *Repite la fragilidad de la vida, y señala sus engaños y sus enemigos* / R54 / BL 4
- « Quiero dar un vecino a la Sibila » / *Retiro de quien experimenta contarria la suerte, ya profesando virtudes, y ya vicios* / R55 / BL 85
- « Si no temo perder lo que poseo, » / *Prevención para la vida y para la muerte* / R56 / BL 5
- « Huye sin percibirse, lento, el día, » / *Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida* / R57 / BL 6
- « Desembaraza Júpiter la mano, » / *Privilegios de la virtud y temores del poder violento* / R58 / BL 86
- « ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas, » / *Agradece, en alegoría continuada, a sus trabajos su desengaño y su escarmiento* / R59 / BL 7
- « Desacredita, Lelio, el sufrimiento » / *Reprende a un amigo débil en el sentimiento de las adversidades, y exórtale a su tolerancia* / R60 / BL 87
- « ¿Ves, con el oro, áspero y pesado » / *Representa la mentirosa y la verdadera riqueza* / R61 / BL 88
- « Ya formidable y espantoso suena, » / *Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura concier también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento* / R62 / BL 8
- « Creces, y con desprecio, disfrazada, » / *Advierte la temeridad de los que navegan* / R63 / BL 89
- « Si me hubieran los miedos sucedido » / *Muestra el error de lo que se desea y el acierto en no alcanzar felicidades* / R64 / BL 9
- « Lleva Mario el ejército, y a Mario » / *Rey es quien reina en sus pasiones, y esclavo si ellas son señoras* / R65 / BL 90
- « ¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros » / *Ciegas peticiones de los hombres a Dios* / R66 / BL 91
- « O el viento, sabidor de lo futuro, » / *Conjetura la causa de tocarse la campana de Velilla, en Aragón, después de la muerte del piadoso rey don Felipe III, y muestra la diferencia con que la oirán los humanos* / R67 / BL 92
- « Miré los muros de la patria mía, » / *Enseña como todas las cosas avisan de la muerte* / R68 / BL 29 Salmo XVII
- « Desconoces, Damocles, mi castigo, » / *Imagen del tirano y del adulador* / R69 / BL 93
- « Raer tiernas orejas con verdades » / *Enseña no ser segura política reprehender acciones, aunque malas sean, pues ellas tienen guardado su castigo* / R70 / BL 94
- « Miedo de la virtud llamó algún día » / *Muestra que algunas repúblicas se enferman con lo que imaginan medicina* / R71 / BL 95

- « El sacrílego Verres ha venido » / *Ruina de Roma por consentir robos de los gobernadores de sus provincias* / R72 / BL 96
- « Con acorde concento, o con ruidos » / *Advierte contra el adulador que lo dulce que dice no es por deleitar al que lo escucha, sino por interés propio suyo, y amenaza a quien le da crédito* / R73 / BL 97
- « De amenazas del Ponto rodeado » / *A un señor perseguido y constante en los trabajos* / R74 / BL 98
- « Ya te miro caer precipitado, » / *Amenaza de la inocencia perseguida, que hace al rigor de un poderoso* / R75 / BL 99
- « A tu justicia tocan mis contrarios, » / *Sigue el mismo argumento hablando con Dios* / R76 / BL 100
- « Cuando la Providencia es artillero, » / *Al incendio de la plaza de Madrid, en que se abrasó todo un lado de cuatro* / R77 / BL 101
- « Si Venus hizo de oro a Fryne bella, » / *Toma venganza de la lascivia la penitencia de la riqueza desperdiciada, y adora la misma lascivia en ídolo su arrepentimiento* / R78 / BL 102
- « Fryne, si el esplendor de tu riqueza » / *Restituye Fryne en seguridad a su patria lo que la había usurpado en inquietudes* / R79 / BL 103
- « En el precio, el favor ; y la ventura, » / *Las causas de la ruina del Imperio Romano* / R80 / BL 104
- « Harta la toga del veneno tirio, » / *Abundoso y feliz Licas en su palacio, sólo él es despreciable* / R81 / BL 105
- « Esta concha que ves presuntuosa, » / *La templanza, adorno para la garganta, más precioso que las perlas de mayor valor* / R82 / BL 106
- « La voluntad de Dios por grillos tienes, » / *Comprende la obediencia del mar, y la inobediencia del codicioso en sus afectos* / R83 / BL 107
- « Falleció César, fortunado y fuerte ; » / *Contiene una elegante enseñanza de que todo lo criado tiene su muerte de la enfermedad del tiempo* / R84 / BL 10
- « Más vale una benigna hora del Hado » / *Descubre quién lleva los premios de las victorias marciales* / R85 / BL 108
- « El que me niega lo que no merezco » / *Desconsuela al poderoso, que aflige y desfavorece a alguno por vengarse, y enseña al perseguido cómo le desprecie* / R86 / BL 109
- « No digas, cuando vieres alto el vuelo » / *Contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete* / R87 / BL 110
- « ¿Puedes tú ser mayor? ¿Puede tu vuelo » / *Es amenaza a la soberbia y consuelo a la humildad del estado* / R88 / BL 111
- « Tirano de Adria el Euro, acompañada » / *Náufraga nave, que advierte y no da escarmiento* / R89 / BL 112
- « Esa frente, ¡oh Giaro !, en remolinos » / *A un ignorante muy derecho, severo y misterioso de figura* / R90 / BL 113
- « Vivir es caminar breve jornada, » / *Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada* / R91 / BL 11
- « Músico rey y médica armonía, » / *Virtud de la música honesta y devota con abominación de la lasciva* / R92 / BL 114
- « Si enriquecer pretendes con la usura, » / *Enseña a los avaros y codiciosos el más seguro modo de enriquecer mucho* / R93 / BL 115
- « Si las mentiras de Fortuna, Licas, » / *Los vanos y poderosos, por defuera resplandecientes, y dentro pálidos y tristes* / R94 / BL 116



- « Este metal que resplandece ardiente » / *Al oro, considerándole en su origen y después en su estimación* / R95 / BL 117
- « ¿Miras este gigante corpulento » / *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero* / R96 / BL 118
- « Injurias dices, avariento, al cielo ; » / *Advierte a los avaros la ocasión de faltarles muchas veces sus aumentos* / R97 / BL 119
- « ¿Miras la faz que al orbe fue segunda » / *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas* / R98 / BL 120
- « ¿Tan grande precio pones a la escama? » / *Reprehensión de la gula* / R99 / BL 121
- « En la heredad del pobre, las espigas » / *Muestra la iniquidad que los poderosos usan con la heredad del pobre, si tienen codicia de ella hasta que se la toman en bajo precio* / R100 / BL 122
- « Ves esa choza pobre que, en la orilla, » / *Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso* / R101 / BL 123
- « Cuando esperando está la sepultura » / *Enseña que, aunque tarde, es mejor reconocer el engaño de las pretensiones y retirarse a la granjería del campo* / R102 / BL 124
- « Las leyes con que juzgas, ¡ oh Batino !, » / *A un juez mercadería* / R103 / BL 125
- « Más fertilizan mi heredad mis ojos » / *Virtud de la presencia del señor en la agricultura y en la guerra* / R104 / BL 126
- « Es la soberbia artífice engañoso ; » / *Comparación de las fábricas de la soberbia con las de la humildad* / R105 / BL 127
- « De los misterios a los brindis llevas, » / *Espántase de la advertencia quien tiene olvidada la culpa* / R106 / BL 128
- « Verdugo fue el temor, en cuyas manos » / *Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros* / R107 / BL 129
- « Duro tirano de ambición armado, » / *Amenaza a un poderoso ofensivo, que la dilación de la pena que se le previene del brazo de Dios, es para aumentarla* / R108 / BL 130
- « Retirado en la paz de estos desiertos, » / *Desde la Torre* / R109 / BL 131
- « Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh Licas ! » / *Muestra lo que se indigna Dios de las peticiones execrables de los hombres ; y que sus oblaciones, para alcanzarlas, son graves ofensas* / R110 / BL 132
- « ¡Oh corvas almas, oh facinorosos » / *Sermón estoico de censura moral* / R111 / BL 145
- « No he de callar, por más que con el dedo, » / *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los Castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento* / R112 / BL 146

## POEMES DE L'HERÁCLITO CRISTIANO AJOUTÉS À POLIMNIA (23)

- « Un nuevo corazón, un hombre nuevo » / *Salmo I* / BL 13
- « ¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño, » / *Salmo II* / BL 14
- « ¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo, » / *Salmo III* / BL 15
- « ¡Que tenga yo, Señor, atrevimiento » / « Que llegue a tanto ya la maldad mía » / *Salmo IV* / BL 16
- « Como sé cuán distante » / *Salmo V* / BL 17
- « Que llegue a tanto ya la maldad mía » / *Salmo VI* / BL 18
- « ¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos » / *Salmo VII* / BL 19

- « Dejadme un rato, bárbaros contentos, » / *Salmo VIII* / BL 20
- « Cuando me vuelvo atrás a ver los años » / *Salmo IX* / BL 21
- « Trabajos dulces, dulces penas mías ; » / *Salmo X* / BL 22
- « Nací desnudo, y solos mis dos ojos » / *Salmo XI* / BL 23
- « ¿Quién dijera a Cartago » / *Salmo XII* / BL 24
- « La indignación de Dios, airado tanto, » / *Salmo XIII* / BL 25
- « Nególe la razón el apetito » / *Salmo XIV* / BL 26
- « Desconoció su paz el mar de España, » / *Salmo XX* / BL 32
- « Las aves que rompiendo el seno a Eolo » / *Salmo XXI* / BL 33
- « Pues hoy pretendo ser tu monumento, » / *Salmo XXII* / BL 34
- « ¿Alégrate, Señor, el ruido ronco » / *Salmo XXIII* / BL 35
- « Para cantar las lágrimas que lloro » / *Salmo XXIV* / BL 36
- « Llena la edad de sí toda quejarse, » / *Salmo XXV* / BL 37
- « Después de tantos ratos mal gastados, » / *Salmo XXVI* / BL 38
- « Bien te veo correr, tiempo ligero, » / *Salmo XXVII* / BL 39
- « Amor me tuvo alegre el pensamiento, » / *Salmo XXVIII* / BL 40

### SILVAS AJOUTÉES À *POLIMNIA* (9)

- « Diste crédito a un pino » / *A una mina* / BL 136
- « ¿Dónde vas, ignorante navecilla, » / *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua* / BL 138
- « El metal animado, » / *Reloj de campanilla* / BL 140
- « ¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética » / *El reloj de sol* / BL 141
- « En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento! » / *Al inventor de la pieza de artillería* / BL 144
- « Estas que veis aquí pobres y oscuras » / *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conocieron por los pedazos de una corona* / BL 142
- « ¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas » / *El Escarmiento* / BL 12
- « ¡Oh, tú, que con dudosos pasos mides, » / *Pinta la vanidad y locura*
- « Esta que veis delante, » / *La soberbia* / BL 135

### POÈMES D'ÉLOGE AJOUTÉS À *POLIMNIA* (5)

- « Las selvas hizo navegar, y el viento » / *Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez* / BL 214
- « Escondido debajo de tu armada » / *Exhortación a la majestad del rey nuestro señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes* / BL 219
- « No siempre tienen paz las siempre hermosas » / *Al rey católico Felipe IV* / BL 233
- « Esta que miras grande Roma agora » / *Roma antigua y moderna* / BL 137
- « Buscas a Roma en Roma, ¡oh, peregrino!, » / *A Roma sepultada en sus ruinas* / BL 213

## POÈMES RELIGIEUX AJOUTÉS À *POLIMNIA* (2)

« Contó tu reino Dios, hale cumplido, » / *Modo y estilo con que la justicia de Dios procede contra los reyes* / BL 170

« ¡Oh tú, del cielo para mí venida, » / *Alaba la calamidad* / BL 143

## AUTRES AJOUTS (7)

« ¡Malhaya aquel humano que primero » / *Don Francisco de Quevedo* / BL 134

« Ningún cometa es culpado » / *Juicio moral de los cometas* / BL 148

« Si nunca descortés preguntó, vano, » / *Reprehende la insolencia de los que se atreven a preguntar a Dios las causas por que obra y deja de obrar* / BL 133

« ¿Qué tienes que contar, reloj molesto, » / *El reloj de arena* / BL 139

« Deja la procesión, súbete al Paso, » / *Abomina el abuso de gala en los disciplinantes* / BL 147

« La mocedad del año, la ambiciosa » / *Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura para no malograrla* / BL 295

« Tiempo, que todo lo mudas : » / *Advierte al Tiempo de mayores hazañas, en que podrá ejercitar sus fuerzas* / BL 422

## 2-Index alphabétique des poèmes du corpus

- « A quien la buena dicha no enfurece, » / *Enseña el camino más seguro para la virtud, y quita el velo engañoso a la riqueza*  
pp. 26 ; 27 ; 48 ; 49 ; 50 ; 52 ; 55 ; 74 ; 142 ; 145 ; 257 ; 299 ; 300.
- « A tu justicia tocan mis contrarios, » / *Sigue el mismo argumento hablando con Dios*  
pp. 26 ; 243 ; 365 ; 445.
- « ‘¡Ah de la vida!’ ... ¿Nadie me responde ? » / *Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió*  
pp. 22 ; 263 ; 278 ; 370 ; 414.
- « ¡Alégrate, Señor, el ruido ronco » / *Salmo XXIII*  
pp. 20 ; 363 ; 477.
- « Amor me tuvo alegre el pensamiento, » / *Salmo XXVIII*  
pp. 20 ; 45 ; 51 ; 55 ; 74 ; 75 ; 77 ; 79 ; 362.
- « Arroja las balanzas, sacra Astrea, » / *Persuade a la justicia que arroje el peso, pues usa sólo de la espada*  
pp. 157 ; 245 ; 298.
- « Bien te veo correr, tiempo ligero, » / *Salmo XXVII*  
pp. 20 ; 83 ; 136 ; 137.
- « Buscas a Roma en Roma, ¡oh, peregrino!, » / *A Roma sepultada en sus ruinas*  
« ¡Cómo de entre mis manos te resbalas! » / *Conoce las fuerzas del tiempo y el ser ejecutivo cobrador de la muerte* / *Salmo XI*  
pp. 18 ; 20 ; 22 ; 31 ; 140 ; 396 ; 406 ; 409 ; 416 ; 421.
- « Como sé cuán distante » / *Salmo V*  
pp. 15 ; 20 ; 144 ; 146 ; 167 ; 247.
- « Con acorde contento, o con ruidos » / *Advierte contra el adulador que lo dulce que dice no es por deleitar al que lo escucha, sino por interés propio suyo, y amenaza a quien le da crédito*  
p. 340.
- « Con más vergüenza viven Euro y Noto, » / *Reprende la continua solicitud de los usureros*  
pp. 27 ; 131 ; 252 ; 305.
- « Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh Licas ! » / *Muestra lo que se indigna Dios de las peticiones execrables de los hombres ; y que sus oblaciones, para alcanzarlas, son graves ofensas*  
pp. 17 ; 30 ; 150 ; 388 ; 450 ; 531.
- « Conso, el primer consejo que nos diste » / *Enseña cómo los puestos en alta fortuna no suelen admitir consejo*  
pp. 184 ; 270 ; 458.
- « Contó tu reino Dios, hale cumplido, » / *Modo y estilo con que la justicia de Dios procede contra los reyes*  
pp. 16 ; 26 ; 361 ; 443 ; 444.
- « Creces, y con desprecio, disfrazada, » / *Advierte la temeridad de los que navegan*  
pp. 128 ; 144 ; 251.
- « ¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño, » / *Salmo II*  
pp. 20 ; 84 ; 324 ; 390.
- « Cuando esperando está la sepultura » / *Enseña que, aunque tarde, es mejor reconocer el engaño de las pretensiones y retirarse a la granjería del campo*  
pp. 57 ; 299 ; 300 ; 301 ; 402 ; 504 ; 505 ; 524.
- « Cuando la Providencia es artillero, » / *Al incendio de la plaza de Madrid, en que se abrasó todo un lado de cuatro*  
pp. 59 ; 60 ; 152 ; 181.

- « ¿Cuándo, Licino, di, contento viste » / *Manifiesta un ardid grande del perverso pretendiente, cuando desea que todos sean buenos, con intento malo*  
pp. 93 ; 255 ; 256 ; 273 ; 302 ; 304 ; 306.
- « Cuando me vuelvo atrás a ver los años » / *Salmo IX*  
pp. 20 ; 83 ; 139.
- « ¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido ? » / *Que desengaños son la verdadera riqueza*  
pp. 157 ; 327 ; 328 ; 439 ; 511 ; 512 ; 513 ; 564.
- « ¡Cuántas manos se afanan en Oriente » / *Exclama contra el rico hinchado y glotón*  
p. 249.
- « De amenazas del Ponto rodeado » / *A un señor perseguido y constante en los trabajos*  
pp. 89 ; 90 ; 242 ; 251 ; 528.
- « De los misterios a los brindis llevas, » / *Espántase de la advertencia quien tiene olvidada la culpa*  
pp. 16 ; 26 ; 388 ; 444.
- « Deja la procesión, súbete al Paso, » / *Abomina el abuso de gala en los disciplinantes*  
pp. 17 ; 364 ; 384 ; 387 ; 509 ; 530.
- « Deja la veste blanca desceñida, » / *Aconseja a un amigo no pretenda en su vejez*  
« Dejadme un rato, bárbaros contentos, » / *Salmo VIII*  
pp. 20 ; 333.
- « Desabrigan en altos monumentos » / *Moralidad útil contra los que hacen adorno propio de la ajena desnudez*  
pp. 327 ; 328 ; 362 ; 450.
- « Desacredita, Lelio, el sufrimiento » / *Reprende a un amigo débil en el sentimiento de las adversidades, y exórtale a su tolerancia*  
pp. 184 ; 438 ; 441.
- « Descansa, mal perdido en alta cumbre, » / *Al ambicioso valimiento, que siempre anhela a subir más*  
pp. 89 ; 90 ; 240 ; 316 ; 485.
- « Desconoces, Damocles, mi castigo, » / *Imagen del tirano y del adulador*  
pp. 89 ; 115 ; 378 ; 558.
- « Desconoció su paz el mar de España, » / *Salmo XX*  
pp. 20 ; 26 ; 29 ; 46 ; 47 ; 51 ; 75 ; 77 ; 78 ; 124 ; 125 ; 467.
- « Desembaraza Júpiter la mano, » / *Privilegios de la virtud y temores del poder violento*  
pp. 150 ; 251 ; 258 ; 276 ; 436.
- « Después de tantos ratos mal gastados, » / *Salmo XXVI*  
pp. 20 ; 44 ; 45 ; 51 ; 55 ; 74 ; 75 ; 77.
- « Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña, » / *A un amigo que retirado de la Corte pasó su edad*  
pp. 165 ; 168 ; 233 ; 242 ; 316 ; 382 ; 402 ; 524.
- « Diste crédito a un pino » / *A una mina*  
pp. 14 ; 89 ; 92 ; 93 ; 110 ; 123 ; 124 ; 129 ; 130 ; 174 ; 177 ; 320 ; 358 ; 361.
- « ¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos » / *Salmo VII*  
pp. 20 ; 85 ; 437.
- « ¿Dónde vas, ignorante navecilla, » / *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*  
pp. 14 ; 128 ; 183 ; 184 ; 238 ; 332 ; 359 ; 528.
- « Duro tirano de ambición armado, » / *Amenaza a un poderoso ofensivo, que la dilación de la pena que se le previene del brazo de Dios, es para aumentarla*  
pp. 328 ; 442 ; 443 ; 444 ; 445.
- « El barro, que me sirve, me aconseja, » / *Admirable enseñanza del pedir*  
pp. 266 ; 285.

« El metal animado, » / *Reloj de campanilla*

pp. 14; 17; 137; 141; 183; 337; 354.

« El que me niega lo que no merezco » / *Desconsuela al poderoso, que aflige y desfavorece a alguno por vengarse, y enseña al perseguido cómo le desprecie*

pp. 69; 185; 279; 385; 485.

« El sacrílego Verres ha venido » / *Ruina de Roma por consentir robos de los gobernadores de sus provincias*

pp. 245; 309.

« En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento! » / *Al inventor de la pieza de artillería*

pp. 14; 177; 239; 378.

« En el mundo naciste, no a enmendarle, » / *Contra los que quieren gobernar el mundo y viven sin gobierno*

pp. 240; 279; 317; 392; 422.

« En el precio, el favor; y la ventura, » / *Las causas de la ruina del Imperio Romano*

pp. 116; 178; 245.

« En la heredad del pobre, las espigas » / *Muestra la iniquidad que los poderosos usan con la heredad del pobre, si tienen codicia de ella hasta que se la toman en bajo precio*

p. 285.

« Es la soberbia artífice engañoso; » / *Comparación de las fábricas de la soberbia con las de la humildad*

pp. 26; 119; 536.

« Esa frente, ¡oh Giaro!, en remolinos » / *A un ignorante muy derecho, severo y misterioso de figura*

pp. 110; 186; 344; 494.

« Escondido debajo de tu armada » / *Exhortación a la majestad del rey nuestro señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes*

pp. 253; 492.

« Esta concha que ves presuntuosa, » / *La templanza, adorno para la garganta, más precioso que las perlas de mayor valor*

pp. 95; 96; 97; 310; 311; 313.

« Esta miseria, gran señor, honrosa, » / *Séneca vuelve a Nerón la riqueza que le había dado*

pp. 22; 48; 49; 50; 53; 79; 113; 115; 281.

« Esta que miras grande Roma agora » / *Roma antigua y moderna*

pp. 15; 82; 94; 293; 297; 530.

« Esta que veis delante, » / *La soberbia*

pp. 14; 95; 96; 97; 104; 149; 152; 175; 176; 238; 335; 481; 531.

« Estas que veis aquí pobres y oscuras » / *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conocieron por los pedazos de una corona*

pp. 14; 95; 96; 117; 118; 129; 139; 140; 143; 144; 175; 176; 331; 355; 534.

« Este metal que resplandece ardiente » / *Al oro, considerándole en su origen y después en su estimación*

pp. 29; 121.

« Falleció César, fortunado y fuerte; » / *Contiene una elegante enseñanza de que todo lo criado tiene su muerte de la enfermedad del tiempo*

pp. 182; 183; 289; 291; 305; 413; 457.

« Fryne, si el esplendor de tu riqueza » / *Restituye Fryne en seguridad a su patria lo que la había usurpado en inquietudes*

pp. 259; 260; 501.

- « ¡Fue sueño ayer ; mañana será tierra! » / *Signifícase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte*  
pp. 22 ; 165 ; 167 ; 264 ; 411 ; 417 ; 420 ; 473.
- « Harta la toga del veneno tirio, » / *Abundoso y feliz Licas en su palacio, sólo él es despreciable*  
pp. 99 ; 100 ; 249 ; 303 ; 304 ; 342 ; 343.
- « ¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo, » / *Salmo III*  
pp. 20 ; 364 ; 391 ; 397 ; 440.
- « Huye sin percibirse, lento, el día, » / *Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida*  
pp. 44 ; 46 ; 52 ; 53 ; 56 ; 61 ; 74 ; 75 ; 77 ; 397 ; 398 ; 408 ; 409 ; 426.
- « Injurias dices, avariento, al cielo ; » / *Advierte a los avaros la ocasión de faltarles muchas veces sus aumentos*  
pp. 352 ; 449.
- « La indignación de Dios, airado tanto, » / *Salmo XIII*  
pp. 20 ; 363 ; 440.
- « La mocedad del año, la ambiciosa » / *Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura para no malograrla*  
pp. 19 ; 179 ; 239 ; 310 ; 311 ; 312 ; 531.
- « La voluntad de Dios por grillos tienes, » / *Comprende la obediencia del mar, y la inobediencia del codicioso en sus afectos*  
pp. 128 ; 252.
- « Lágrimas alquiladas del contento » / *Advierte el llanto fingido y el verdadero con el afecto de la codicia*  
pp. 30 ; 120 ; 338 ; 449.
- « Las aves que rompiendo el seno a Eolo » / *Salmo XXI*  
p. 20.
- « Las leyes con que juzgas, ¡ oh Batino !, » / *A un juez mercadería*  
pp. 186 ; 347.
- « Las selvas hizo navegar, y el viento » / *Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez*  
pp. 130 ; 252 ; 253 ; 336 ; 405 ; 408 ; 530.
- « Llena la edad de sí toda quejarse, » / *Salmo XXV*  
pp. 20 ; 367.
- « Lleva Mario el ejército, y a Mario » / *Rey es quien reina en sus pasiones, y esclavo si ellas son señoras*  
pp. 255 ; 293 ; 319 ; 320 ; 427.
- « ‘Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones’ , » / *A estas animosas alabras que decía Epicteto : « Plue, Jupiter, super me calamitates »*  
pp. 21 ; 241 ; 349 ; 500.
- « ¡Malhaya aquel humano que primero » / *Don Francisco de Quevedo*  
pp. 16 ; 19 ; 469.
- « Más escarmientos dan el Ponto fiero » / *Más se han perdido en la prosperidad confiados, que en la adversidad prevenidos*  
pp. 172 ; 250.
- « Más fertilizan mi heredad mis ojos » / *Virtud de la presencia del señor en la agricultura y en la guerra*  
p. 108.



- « Más vale una benigna hora del Hado » / *Descubre quién lleva los premios de las victorias marciales*  
p. 456.
- « Miedo de la virtud llamó algún día » / *Muestra que algunas repúblicas se enferman con lo que imaginan medicina*  
pp. 258 ; 405 ; 408 ; 424.
- « ¿Miras este gigante corpulento » / *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero*  
pp. 99 ; 100 ; 187.
- « ¿Miras la faz que al orbe fue segunda » / *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas*  
pp. 29 ; 95 ; 151 ; 379 ; 475.
- « Miré los muros de la patria mía, » / *Enseña como todas las cosas avisan de la muerte* / Salmo XVII  
pp. 16 ; 18 ; 84 ; 139 ; 140 ; 418 ; 419.
- « Músico rey y médica armonía, » / *Virtud de la música honesta y devota con abominación de la lasciva*  
pp. 26 ; 299 ; 300 ; 301 ; 430.
- « Nací desnudo, y solos mis dos ojos » / *Salmo XI*  
pp. 20 ; 485.
- « Nególe la razón el apetito » / *Salmo XIV*  
p. 20.
- « Ningún cometa es culpado » / *Juicio moral de los cometas*  
pp. 17 ; 19 ; 87 ; 292 ; 325 ; 429 ; 530.
- « No agradan a Polycles los pecados » / *Describe el apetito exquisito de pecar*  
pp. 180 ; 182 ; 256 ; 339.
- « No digas, cuando vieres alto el vuelo » / *Contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete*  
pp. 17 ; 89 ; 94 ; 99 ; 101 ; 486.
- « No es falta de poder que yo no pueda » / *Muestra por extraño y ingenioso camino que es dicha no ser poderoso, y que siempre los que lo son suelen emplearlo mal*  
pp. 158 ; 159 ; 163 ; 266 ; 278.
- « No he de callar, por más que con el dedo, » / *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los Castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento*  
pp. 12 ; 14 ; 19 ; 36 ; 37 ; 115 ; 188 ; 189 ; 190 ; 193 ; 194 ; 195 ; 197 ; 198 ; 199 ; 201 ; 203 ; 204 ; 205 ; 208 ; 209 ; 211 ; 212 ; 213 ; 219 ; 220 ; 226 ; 255 ; 331 ; 427 ; 533.
- « No siempre tienen paz las siempre hermosas » / *Al rey católico Felipe IV*  
« O el viento, sabidor de lo futuro, » / *Conjetura la causa de tocarse la campana de Velilla, en Aragón, después de la muerte del piadoso rey don Felipe III, y muestra la diferencia con que la oirán los humanos*  
p. 246.
- « ¡Oh corvas almas, oh facinorosos » / *Sermón estoico de censura moral*  
pp. 30 ; 117 ; 130 ; 140 ; 170 ; 236 ; 290 ; 292 ; 294 ; 297 ; 316 ; 327 ; 330 ; 406 ; 408 ; 455 ; 488 ; 491 ; 492 ; 534.
- « ¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros » / *Ciegas peticiones de los hombres a Dios*  
pp. 17 ; 30 ; 350 ; 351 ; 388 ; 405 ; 451.
- « ¡Oh tú, del cielo para mí venida, » / *Alaba la calamidad*  
pp. 16 ; 26 ; 233 ; 243 ; 261 ; 263 ; 267.

- « ¡Oh, tú, que con dudosos pasos mides, » / *Pinta la vanidad y locura*  
p. 15.
- « ¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas » / *El Escarmiento*  
pp. 14 ; 39 ; 58 ; 65 ; 74 ; 75 ; 77 ; 143 ; 165 ; 171 ; 233 ; 236 ; 316 ; 356 ; 380 ; 392.
- « Oír, ver y callar remedio fuera » / *Conveniencias de no usar de los ojos, de los oídos y de la lengua*  
pp. 107 ; 134 ; 267 ; 380.
- « Para cantar las lágrimas que lloro » / *Salmo XXIV*  
pp. 20 ; 364 ; 397 ; 479.
- « Para comprar los hados más propicios, » / *Burla de los que con dones quieren granjear del Cielo pretensiones injustas*  
pp. 30 ; 89 ; 129 ; 240 ; 343 ; 443 ; 447.
- « Para entrar en palacio, las afrentas, » / *Describe la vida miserable de los palacios, y las costumbres de los poderosos que en ellos favorecen*  
pp. 30 ; 271 ; 273 ; 274 ; 308 ; 309.
- « Para, si subes ; si has llegado, baja ; « / *Peligro del que sube muy alto, y más si es por la caída de otro*  
p. 483.
- « Pise, no por desprecio, por grandeza, » / *Desprecio del aparato vano y superfluo* / *Salmo XV*  
pp. 16 ; 18 ; 268 ; 285 ; 297 ; 367 ; 382 ; 461.
- « ¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente? » / *Pinta el engaño de los alquimistas*  
pp. 118 ; 377.
- « Porque el azufre sacro no te queme, » / *Advierte que aunque se tarda la venganza del cielo contra el pecado, en efeto, llega*  
pp. 30 ; 444 ; 446 ; 531.
- « Primero va seguida de los perros, » / *A un caballero que con perros y cazas de montería ocupaba su vida*  
pp. 240 ; 346 ; 497.
- « Próvida dio Campania al gran Pompeo » / *Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres*  
pp. 87 ; 142 ; 291 ; 293 ; 473.
- « ¿Puedes tú ser mayor? ¿Puede tu vuelo » / *Es amenaza a la soberbia y consuelo a la humildad del estado*  
pp. 69 ; 140 ; 233 ; 276 ; 487.
- « Pues hoy pretendo ser tu monumento, » / *Salmo XXII*  
pp. 20 ; 507.
- « ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas, » / *Agradece, en alegoría continuada, a sus trabajos su desengaño y su escarmiento*  
pp. 46 ; 47 ; 51 ; 54 ; 58 ; 59 ; 74 ; 75 ; 79 ; 128.
- « Que los años por ti vuelen tan leves, » / *Castiga a los glotones y bebedores, que con los desórdenes suyos aceleran la enfermedad y la vejez*  
pp. 30 ; 49 ; 140 ; 240 ; 316 ; 496.
- « ¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza » / *Repite la fragilidad de la vida, y señala sus engaños y sus enemigos*  
pp. 22 ; 471 ; 537.
- « ¡Que tenga yo, Señor, atrevimiento » / « Que llegue a tanto ya la maldad mía » / *Salmo IV* / *Salmo VI*  
pp. 20 ; 392 ; 516.

- « ¿Qué tienes que contar, reloj molesto, » / *El reloj de arena*  
pp. 17 ; 19 ; 138 ; 322 ; 464.
- « ¿Quién dijera a Cartago » / *Salmo XII*  
pp. 20 ; 147 ; 290 ; 291.
- « Quiero dar un vecino a la Sibila » / *Retiro de quien experimenta contarria la suerte, ya profesando virtudes, y ya vicios*  
pp. 149 ; 156 ; 269 ; 297 ; 298 ; 299 ; 383 ; 431 ; 485 ; 486.
- « Quitar codicia, no añadir dinero, » / *Enseña cómo no es rico el que tiene mucho caudal*  
pp. 27 ; 28 ; 118 ; 248 ; 314 ; 534.
- « Raer tiernas orejas con verdades » / *Enseña no ser segura política reprehender acciones, aunque malas sean, pues ellas tienen guardado su castigo*  
pp. 30 ; 54 ; 56 ; 307 ; 359 ; 424.
- « Retirado en la paz de estos desiertos, » / *Desde la Torre*  
pp. 381 ; 383.
- « Séneca, el responder hoy de repente » / *Respuesta de Nerón a Séneca, no admitiendo lo que le volvía*  
pp. 22 ; 281 ; 455.
- « Señor don Juan, pues con la fiebre apenas » / *Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida, y ésta no se siente, y la menor, que es el último suspiro, es la que da pena*  
pp. 315 ; 329 ; 356.
- « Si de un delito propio es precio en Lido » / *Un delito igual se reputa desigual si son diferentes los sujetos que le cometen, y aun los delitos, desiguales*  
pp. 368 ; 369 ; 436.
- « Si el sol, por tu recato diligente, » / *Descubre el vicio de la hipocresía que afectan muchos en la disimulación de sus maldades*  
pp. 89 ; 99 ; 303 ; 304 ; 328 ; 384.
- « Si enriquecer pretendes con la usura, » / *Enseña a los avaros y codiciosos el más seguro modo de enriquecer mucho*  
p. 116.
- « Si gobernar provincias y legiones » / *El pecar intercede por los premios, prefiriéndose a la virtud*  
pp. 30 ; 89 ; 307.
- « Si las mentiras de Fortuna, Licas, » / *Los vanos y poderosos, por defuera resplandecientes, y dentro pálidos y tristes*  
pp. 94 ; 303.
- « Si lo que ofrece el pobre al poderoso, » / *El pobre, cuando da, pide más que cuando pide*  
pp. 256 ; 257 ; 284 ; 305.
- « Si me hubieran los miedos sucedido » / *Muestra el error de lo que se desea y el acierto en no alcanzar felicidades*  
pp. 87 ; 88 ; 94 ; 428.
- « Si no temo perder lo que poseo, » / *Prevención para la vida y para la muerte*  
pp. 285 ; 298 ; 405 ; 408.
- « Si nunca descortés preguntó, vano, » / *Reprehende la insolencia de los que se atreven a preguntar a Dios las causas por que obra y deja de obrar*  
pp. 17 ; 19 ; 353.
- « Si son nuestros corsarios nuestros puertos ; » / *Advierte la doctrina segura : que castigos de la Providencia divina, fuera del uso común, avisan la enmienda de pecados*  
pp. 251 ; 345 ; 395.

- « Si Venus hizo de oro a Fryne bella, » / *Toma venganza de la lascivia la penitencia de la riqueza desperdiciada, y adora la misma lascivia en ídolo su arrepentimiento*  
pp. 259 ; 501.
- « Sin veneno sarrano, en pobre lana, » / *La honesta humildad en el traje abriga al hombre y le aconseja*  
pp. 178 ; 179 ; 248 ; 383 ; 537.
- « Sola, en ti, Lesbia, vemos ha perdido » / *Reprehende a una adúltera la circunstancia de su pecado*  
pp. 95 ; 346 ; 376.
- « Solar y ejecutoria de tu abuelo » / *Aconseja a un amigo, que estaba en buena posesión de nobleza, no trate de calificarse, porque no le descubran lo que no se sabe*  
pp. 145 ; 160 ; 163 ; 354 ; 456.
- « ¿Tan grande precio pones a la escama? » / *Reprehensión de la gula*  
pp. 30 ; 129 ; 322 ; 323.
- « Tiempo, que todo lo mudas : » / *Advierte al Tiempo de mayores hazañas, en que podrá ejercitar sus fuerzas*  
pp. 19 ; 91 ; 182 ; 243 ; 244 ; 318 ; 415 ; 421 ; 463 ; 531.
- « Tirano de Adria el Euro, acompañada » / *Náufraga nave, que advierte y no da escarmiento*  
pp. 128 ; 148 ; 252.
- « Todo lo puede despreciar cualquiera ; » / *Difícil, aunque lo llamaron fácil, pero solo medio verdadero de tener riqueza y alegría en el ánimo*  
pp. 114 ; 117 ; 279 ; 280 ; 285.
- « Todo tras sí lo lleva el año breve » / *Que la vida es siempre breve y fugitiva / Salmo XVIII*  
pp. 16 ; 18 ; 22 ; 141.
- « Trabajos dulces, dulces penas mías ; » / *Salmo X*  
p. 20.
- « Tú, ya, ¡oh ministro !, afirma tu cuidado, » / *Por más poderoso que sea el que agravia, deja armas para la venganza*  
pp. 184 ; 233 ; 357.
- « Tuvo enojado el alto mar de España » / *Que los trabajos enseñan virtud, como la prosperidad olvido de ella*  
pp. 20 ; 124 ; 125 ; 299 ; 300 ; 301.
- « Tuya es, Demetrio, voz tan animosa : » / *Que se ha de tener dado a Dios en el ánimo todo lo que el hombre posee, para que cuando le faltare, no parezca que se lo quitó*  
pp. 241 ; 242 ; 282 ; 283 ; 349.
- « Un godo, que una cueva de la montaña » / *Advertencia a España de que así como se ha hecho señora de muchos, así será de tantos enemigos invidiada y perseguida, y necesita de continua prevención por esa causa*  
pp. 161 ; 245 ; 254 ; 278 ; 536.
- « Un nuevo corazón, un hombre nuevo » / *Salmo I*  
pp. 19 ; 20 ; 83 ; 87 ; 88 ; 90 ; 142 ; 166 ; 390 ; 534.
- « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios ; » / *Este soneto refingió después casi todo con mucho espíritu, de este modo / Salmo XVI*  
pp. 20 ; 290 ; 299 ; 398 ; 412 ; 473 ; 474 ; 491.
- « Ven ya, miedo de fuertes y de sabios ; » / *Llama a la muerte / Salmo XVI*  
pp. 20 ; 290 ; 299 ; 398 ; 412 ; 473 ; 474 ; 491.

« Verdugo fue el temor, en cuyas manos » / *Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros*

pp. 474 ; 475.

« ¿Ves, con el oro, áspero y pesado » / *Representa la mentirosa y la verdadera riqueza*

pp. 92 ; 116 ; 233 ; 249 ; 302 ; 335.

« ¿Ves esa choza pobre que, en la orilla, » / *Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso*

pp. 83 ; 84 ; 92 ; 127 ; 128 ; 277 ; 381 ; 335 ; 382 ; 383 ; 537.

« ¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética » / *El reloj de sol*

pp. 14 ; 138 ; 311 ; 312 ; 335 ; 405 ; 408.

« ¿Ves la greña que viste por muceta, » / *Que al más valeroso león puede hacer daño una sabandija y beneficio otra*

pp. 93 ; 274 ; 348 ; 499.

« Vivir es caminar breve jornada, » / *Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada*

pp. 134 ; 141 ; 305 ; 413 ; 415 ; 494 ; 499 ; 519.

« Ya formidable y espantoso suena, » / *Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura concier también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento*

pp. 406 ; 407 ; 408 ; 409 ; 424 ; 464.

« Ya llena de sí solo la litera » / *A la violenta y injusta prosperidad*

pp. 30 ; 105 ; 106 ; 270 ; 495.

« Ya te miro caer precipitado, » / *Amenaza de la inocencia perseguida, que hace al rigor de un poderoso*

pp. 84 ; 272 ; 342 ; 482.

### 3-Index des noms propres cités

*Lorsque le nom propre cité existe dans plusieurs langues (français, espagnol, latin, grec), nous recensons ici toutes ses occurrences. Les pages où le nom n'est cité qu'en note sont signalées ainsi : (n).*

### Noms d'auteurs :

Aldana

\_\_\_\_\_pp. 136 (n) ; 143.

Ambroise (saint)

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 27 ; 29 ; 131.

Aristote

\_\_\_\_\_pp. 24 ; 86 (n) ; 258 (n) ; 425 (n).

Augustin (saint)

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 27 ; 29 (n) ; 210 (n) ; 262 (n) ; 323 (n) ; 376 (n) ; 379 (n) ; 389 ; 390 ; 394 ; 503.

Corominas

\_\_\_\_\_pp. 9 ; 10 (n) ; 65 ; 76 (n) ; 158 (n).

Covarrubias

\_\_\_\_\_pp. 9 ; 39 ; 40 ; 41 ; 103 ; 104 ; 116 (n) ; 134 (n) ; 206 ; 214 ; 223 ; 238 (n) ; 239 (n) ; 300 ; 324 ; 330 ; 332 ; 333 ; 345 ; 365 (n).

Épictète

\_\_\_\_\_pp. 16 ; 21 ; 23 ; 25 ; 241 ; 242 ; 349 ; 351 ; 386 ; 500.

Ésope

\_\_\_\_\_pp. 275 ; 348 ; 499.

Góngora

\_\_\_\_\_pp. 65 (n) ; 84 (n) ; 96 ; 296 ; 336 ; 466 (n) ; 532 ; 533.

Gracián

\_\_\_\_\_pp. 33 ; 155 ; 156 ; 157 ; 161 ; 163 ; 164 ; 165 ; 166 ; 168 ; 169 ; 172 ; 173 ; 528.

Horace

\_\_\_\_\_pp. 13 (n) ; 23 ; 469 (n).

Juvénal

\_\_\_\_\_pp. 23 ; 29 ; 30 ; 93 (n) ; 94 (n) ; 105 ; 106 (n) ; 149 (n) ; 151 ; 194 ; 270 (n) ; 290 ; 291 ; 292 ; 308 ; 309 ; 323 ; 358 ; 369 (n) ; 431 ; 456 (n) ; 495 ; 534.

Lipse

\_\_\_\_\_pp. 22 ; 24 ; 25 ; 243 (n).

Lope de Vega

\_\_\_\_\_pp. 25 ; 193.

Lucrèce

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 126.

Luis de León (fray)

\_\_\_\_\_pp. 136 (n) ; 137 (n).

Martial

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 257 ; 286 ; 470 (n).

Ménandre

\_\_\_\_\_pp. 289 ; 368 ; 369 (n) ; 436.

Montemayor

\_\_\_\_\_pp. 371 ; 371 (n) ; 381 (n).

Ovide

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 126 ; 292 ; 295 ; 296 ; 296 (n) ; 369 (n) ; 469 (n).

Pérez de Moya

\_\_\_\_\_pp. 261 (n) ; 295 (n) ; 485 (n) ; 497 (n) ; 503 (n).

Perse

\_\_\_\_\_pp. 21 ; 23 ; 29 ; 30 (n) ; 54 (n) ; 55 (n) ; 205 ; 205 (n) ; 237 ; 237 (n) ; 251 (n) ; 446 (n) ; 447.

Pierre Chrisologue (saint)

\_\_\_\_\_pp. 28 (n) ; 118 (n).

Platon

\_\_\_\_\_pp. 10 ; 86 (n) ; 490 (n).

Pline

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 249 ; 250 ; 323 (n).

Properce

\_\_\_\_\_pp. 96 ; 97 ; 469 (n).

Saavedra Fajardo

\_\_\_\_\_pp. 197 ; 454 ; 469 (n) ; 481 (n).

Sénèque

\_\_\_\_\_pp. 21 ; 22 ; 23 ; 25 ; 29 ; 50 ; 53 ; 54 ; 79 ; 80 ; 89 (n) ; 118 (n) ; 126 ; 159 ; 162 ; 199 ; 205 ; 241 ; 264 ; 278 (n) ; 280 ; 281 ; 282 ; 283 ; 292 ; 322 (n) ; 327 (n) ; 368 ; 369 ; 381 ; 455 ; 456 ; 469 (n).

Stace

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 126 ; 127.

Villamediana

\_\_\_\_\_pp. 96 ; 97 ; 127.

Virgile

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 295.

## Noms de critiques :

Astrana Marín

\_\_\_\_\_pp. 12 ; 13.

Blanco

\_\_\_\_\_pp. 65 ; 155 ; 156 ; 160 ; 161 ; 162 ; 163 ; 164 ; 166 ; 168 ; 169 ; 216 ; 308 ; 466.

Borges

\_\_\_\_\_pp. 7 ; 20 ; 531 (n).

Buendía

\_\_\_\_\_pp. 13 ; 17 (n) ; 21 (n) ; 22 (n) ; 23 ; 25 (n) ; 67 (n) ; 276 (n) ; 382 (n) ; 454 (n).

Candelas Colodrón

\_\_\_\_\_pp. 11 (n) ; 13 ; 14 ; 17 (n) ; 26 ; 29 ; 32 ; 54 (n) ; 127 ; 150 (n) ; 168 ; 169 ; 173 ; 174 ; 175 ; 176 ; 177 ; 178 ; 179 ; 180 ; 182 ; 183 ; 186 ; 386 (n) ; 435 (n).

Crosby

\_\_\_\_\_pp. 13 ; 54 (n).

Cullhed

\_\_\_\_\_pp. 192 ; 194 (n).

Díaz Armas et Díaz Benítez

\_\_\_\_\_pp. 193 (n) ; 194.

Díez Fernández

\_\_\_\_\_pp. 12 ; 19 (n) ; 192 ; 193 ; 194 (n) ; 212.

Durán

\_\_\_\_\_pp. 12 ; 435 (n).

Ettinghausen

\_\_\_\_\_pp. 12 ; 22 (n) ; 24 ; 29.



Fernández Mosquera

\_\_\_\_\_pp. 12 ; 13 (n) ; 25 (n) ; 32 ; 136 (n) ; 143 ; 173.

Fisher

\_\_\_\_\_pp. 18 ; 84 (n) ; 293 (n) ; 294 (n) ; 418 (n).

Fumaroli

\_\_\_\_\_pp.

Gaffiot

\_\_\_\_\_pp. 9 ; 158 (n) ; 205 (n) ; 360 (n) ; 407 (n).

González de Salas

\_\_\_\_\_pp. 11 ; 25 ; 26 ; 27 ; 54 ; 101 ; 106 ; 151 ; 205 ; 213 ; 237 ; 259 ; 260 ; 268 (n) ; 269 (n) ; 278 (n) ; 284 ; 308 ; 309 ; 351 (n) ; 365 ; 369 (n) ; 383 ; 407 ; 431.

Green

\_\_\_\_\_pp.

Grimal

\_\_\_\_\_pp.

Guillén

\_\_\_\_\_pp.

Hernández

\_\_\_\_\_pp. 532 ; 533 ; 535 ; 537 (n) ; 538 ; 539.

Jauralde Pou

\_\_\_\_\_pp. 29 (n) ; 539.

Lagrée

\_\_\_\_\_pp. 20 (n) ; 24 (n).

Ly

\_\_\_\_\_pp. 84 (n) ; 86 (n) ; 173 ; 418 (n).

Mas

\_\_\_\_\_pp. 103 (n) ; 311 (n).

Maurer

\_\_\_\_\_pp. 115 ; 116 (n) ; 196 ; 198 ; 214 ; 215 (n) ; 219 (n) ; 221 ; 222 (n) ; 226 (n).

Méchoulán

\_\_\_\_\_pp. 21 ; 23.

Milner

\_\_\_\_\_pp. 336 ; 338.

Moreau

\_\_\_\_\_pp. 20 (n) ; 24.

Moreno Castillo

\_\_\_\_\_pp. 83 ; 96 ; 117 (n) ; 126 ; 129 (n) ; 292 ; 295 ; 296 ; 322 (n) ; 323 (n) ; 469 (n) ; 488

Olivares (Julián)

\_\_\_\_\_pp. 13 ; 87 (n) ; 370 ; 371 ; 372 (n) ; 435 (n) ; 436.

Pastoureau

\_\_\_\_\_pp. 114 ; 209 (n).

Peraíta

\_\_\_\_\_pp. 83 ; 115 ; 127 ; 381.

Redondo

\_\_\_\_\_pp. 323 (n) ; 429 (n).

Roig Miranda

\_\_\_\_\_pp. 20 (n) ; 32 ; 103 (n) ; 121 ; 127 (n) ; 269 (n) ; 299 ; 369 (n) ; 407 ; 484 ; 532.

Sobejano

\_\_\_\_\_pp. 7 (n) ; 13 ; 43 (n).

Tobar Quintanar

\_\_\_\_\_pp. 84 (n) ; 418 (n).

Vivar

\_\_\_\_\_pp. 195 ; 218.

### Noms de personnages et de lieux :

Acteón

\_\_\_\_\_pp. 497 ; 498.

Adria

\_\_\_\_\_pp. 148 ; 252.

Alejandro

\_\_\_\_\_pp. 147 ; 170 ; 261 ; 289 ; 290 ; 294 ; 504.

Apolo

\_\_\_\_\_pp. 160 ; 296 ; 355 ; 364 (n) ; 457.

Astrea

\_\_\_\_\_pp. 157 ; 245 ; 298.

Baco

\_\_\_\_\_pp. 203 ; 208 ; 222.

Carlos Quinto

\_\_\_\_\_pp. 15 ; 130 ; 252 ; 253 ; 323 ; 336 ; 337 ; 405.

Clito

\_\_\_\_\_pp. 170 ; 236 ; 237 ; 316 ; 317 ; 350 (n) ; 351 ; 352 ; 388 ; 405 ; 422 ; 423 ; 450 ; 451 ; 452 ; 488 ; 492.

Conso

\_\_\_\_\_pp. 184 ; 270 ; 458 ; 459 ; 488.

Craso

\_\_\_\_\_pp. 147 ; 294 (n).

Creso

\_\_\_\_\_pp. 147 ; 294 (n).

Cristo

\_\_\_\_\_pp. 22 ; 28 ; 116 ; 187 ; 276 (n) ; 292 ; 299 ; 348 ; 364 ; 367 ; 371 ; 372 (n) ; 386 ; 387 ; 389 ; 394 ; 395 ; 397 ; 439 ; 477 ; 478 ; 479 ; 480 ; 481 ; 490 ; 506 ; 507 ; 508 ; 509 ; 510 ; 511 ; 530.

Cumas

\_\_\_\_\_pp. 269 ; 383 ; 431 ; 432.

Damocles

\_\_\_\_\_pp. 89 ; 115 ; 289 ; 378.

David

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 135 (n) ; 430 ; 431.

Deucalión

\_\_\_\_\_pp. 171 ; 294 ; 295 ; 296 ; 297 ; 298 ; 461 ; 462.

Dionisio de Siracusa

\_\_\_\_\_pp. 115 ; 378.

España

\_\_\_\_\_pp. 10 ; 19 ; 24 ; 25 ; 29 ; 46 ; 102 ; 114 ; 124 ; 161 ; 162 ; 163 ; 193 ; 195 ; 197 ; 198 ; 202 ; 203 ; 206 ; 207 ; 208 ; 209 ; 211 ; 212 ; 214 (n) ; 217 ; 218 ; 219 ; 220 ; 221 ; 222 ; 224 ; 225 ; 226 ; 245 ; 248 ; 250 ; 252 ; 253 ; 254 ; 255 ; 261 (n) ; 278 ; 299 ; 300 ; 301 ; 323 ; 426 (n) ; 530 ; 535.

Euro

\_\_\_\_\_pp. 27 ; 131 ; 148 ; 172 ; 250 ; 251 ; 252 ; 258 ; 305 ; 436.

Fabio

\_\_\_\_\_pp. 49 ; 55 ; 57 ; 72 ; 96 ; 124 ; 289 ; 299 ; 300 ; 301 ; 302 ; 430 ; 431 ; 505.

Faetón

\_\_\_\_\_pp. 145 ; 160 ; 161 ; 355 ; 485.

Felipe III

\_\_\_\_\_pp. 216 (n) ; 246 (n).

Felipe IV

\_\_\_\_\_pp. 15 ; 195 ; 243 ; 492.

Flora

\_\_\_\_\_pp. 19 ; 180 ; 239 ; 261 (n) ; 310 ; 311 ; 312 ; 313.

Floris

\_\_\_\_\_pp. 310 ; 311 ; 313.

Floro

\_\_\_\_\_pp. 310 ; 311 ; 312 ; 313.

Fortuna

\_\_\_\_\_pp. 49 ; 69 ; 70 ; 83 ; 94 ; 141 ; 147 ; 159 ; 240 ; 263 ; 266 ; 281 ; 285 ; 291 ; 292 ; 293 ; 303 ; 353 ; 370 ; 382 ; 428 ; 461 ; 472 ; 483.

Gïaro

\_\_\_\_\_pp. 110 ; 186 ; 344 ; 345 ; 494 ; 495.

Ícaro

\_\_\_\_\_pp. 150 ; 153 ; 294 ; 295 ; 296 ; 297 ; 298.

Jerusalén

\_\_\_\_\_pp. 261 ; 262 ; 388 (n) ; 478.

Júpiter

\_\_\_\_\_pp. 150 ; 151 (n) ; 209 ; 210 ; 211 ; 268 ; 276 ; 294 ; 343 ; 349 ; 351 (n) ; 362 ; 368 ; 369 ; 435 ; 436 ; 437 ; 444 ; 446 ; 447 ; 448 ; 459 ; 488 ; 500.

Leiva

\_\_\_\_\_pp. 175 ; 177 ; 320 ; 321 ; 358 ; 360.

Lesbia

\_\_\_\_\_pp. 95 ; 346 ; 347 ; 376 ; 377 ; 378.

Lete

\_\_\_\_\_pp. 72 ; 74 ; 78 (n).

Licas

\_\_\_\_\_pp. 27 ; 94 ; 131 ; 150 (n) ; 182 ; 233 ; 249 ; 255 ; 256 ; 273 ; 284 ; 302 ; 303 ; 304 ; 305 ; 306 ; 307 ; 310 ; 313 ; 343 ; 388 ; 450.

Licino

\_\_\_\_\_pp. 57 ; 93 ; 255 ; 256 ; 273 ; 302 ; 304 ; 306 ; 307 ; 308 ; 309 ; 310 ; 313 ; 359 ; 424.

Lico

\_\_\_\_\_pp. 134 ; 302 ; 305 ; 306 ; 307 ; 310 ; 313 ; 415 ; 499 ; 519.

Lucilio

\_\_\_\_\_pp. 22 (n) ; 118 (n) ; 159 (n) ; 162 (n) ; 264 (n) ; 278 (n) ; 280 (n) ; 292 ; 328 (n).

Madrid

\_\_\_\_\_pp. 9 ; 59 ; 60 ; 152 ; 194 ; 474.

Marte

\_\_\_\_\_pp. 457 ; 459 ; 488.

Matón

\_\_\_\_\_pp. 105 ; 106 ; 270 ; 271 ; 495 ; 496.

Nabuchodonosor

\_\_\_\_\_pp. 26 ; 119 ; 388 (n).

Noto

\_\_\_\_\_pp. 27 ; 131 ; 144 ; 172 ; 250 ; 251 ; 252 ; 305.

Nuevo Mundo

\_\_\_\_\_pp. 29 ; 114 ; 115 ; 124 ; 161 ; 162 ; 207 ; 224 ; 254 ; 278 ; 331 ; 535.

Océano

\_\_\_\_\_pp. 124 ; 132 ; 204 ; 207 ; 208 ; 345 ; 395.

Olivares (Conde Duque)

\_\_\_\_\_pp. 36 ; 188 ; 190 ; 191 ; 193 ; 195 ; 196 ; 197 ; 200 ; 203 ; 204 ; 212 ; 213 ; 214 (n) ; 215 ; 216 ; 217 ; 218.

Oriente

\_\_\_\_\_pp. 29 (n) ; 69 ; 70 ; 118 ; 141 ; 180 ; 205 ; 206 ; 249 ; 250 ; 303 ; 331 ; 336 ; 343 ; 377 ; 461.

Parca

\_\_\_\_\_pp. 269 ; 294 ; 297 ; 298 ; 432.

Pelayo

\_\_\_\_\_pp. 192 ; 278.

Pirra

\_\_\_\_\_pp. 171 ; 295.

Polimnia

\_\_\_\_\_pp. 7 ; 8 ; 11 ; 119 ; 527.

Polycles

\_\_\_\_\_pp. 180 ; 181 ; 182 ; 256 ; 257 ; 339.

Ponto

\_\_\_\_\_pp. 27 ; 89 ; 90 ; 129 ; 131 ; 132 ; 172 ; 242 ; 250 ; 251 ; 252 ; 253 ; 311 ; 313 ; 395 ; 492 ; 528 ; 532.

Potosí

\_\_\_\_\_pp. 266 ; 267.

Roma

\_\_\_\_\_pp. 15 ; 25 (n) ; 30 ; 82 (n) ; 83 ; 94 ; 96 ; 105 ; 106 (n) ; 116 ; 144 ; 146 ; 147 ; 162 ; 163 ; 167 ; 178 ; 197 ; 199 ; 211 ; 239 ; 245 ; 247 ; 252 ; 253 ; 259 ; 261 ; 262 ; 270 ; 290 ; 291 ; 292 ; 297 ; 299 ; 300 ; 320 ; 330 ; 425 ; 427 ; 459 ; 460 ; 489 ; 530.

Seyano

\_\_\_\_\_pp. 151 ; 289 ; 379 ; 476 ; 477.

Sibila

\_\_\_\_\_pp. 149 ; 156 ; 269 ; 297 ; 298 ; 383 ; 431 ; 432 ; 485.

Tebas

\_\_\_\_\_pp. 260 ; 501 ; 503 ; 504.

Tiro

\_\_\_\_\_pp. 28 ; 179 ; 233 ; 248 ; 249 ; 310 ; 314.

Troya

\_\_\_\_\_pp. 261 ; 503.

Úlises

\_\_\_\_\_pp. 131 ; 381 (n).

# ANNEXES

Annexe 1 :

« Polimnia », planche de l'édition d'Anvers





Planche de l'édition des *Obras* de don Francisco de Quevedo, Amberes, viuda de Henrico Verdussen, 1726, reproduite dans *Poemas escogidos* de José Manuel Blecua (Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Castalia, 1989, p. 98).



Annexe 2 :

« Peñasco, mar », emblème recensé par Juan de Borja





## 1300. PEÑASCO, MAR

**Imagen:**

Mar rompe sobre un peñasco  
Sea breaks on large rock

**Autor:** Borja

**Lema:** Ferendo vincam [Sufriendo venceré]

**Traducción:** I shall conquer by enduring [Suffering I will conquer]

**Fuente del Emblemista:** Sin identificar

**Subscriptio:** No hay

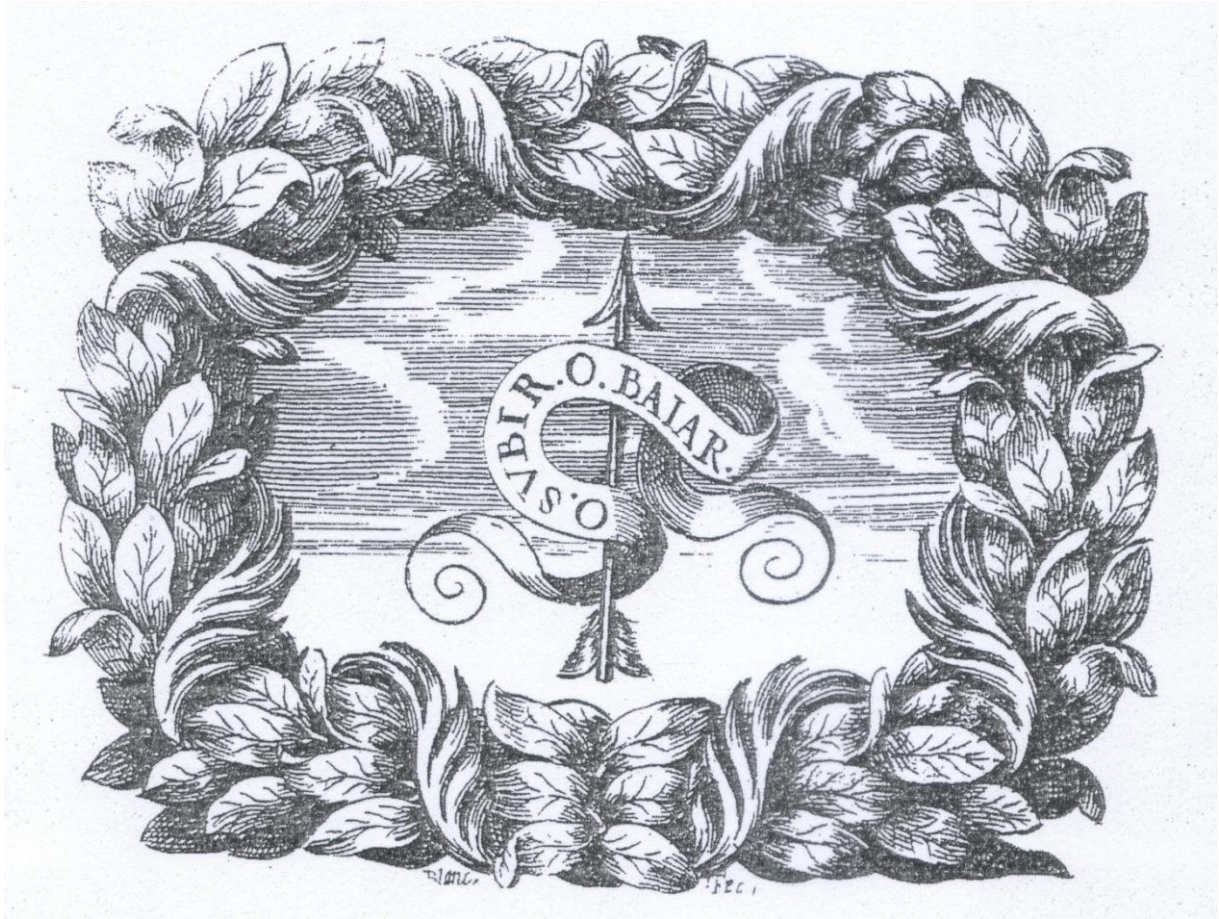
**Comentario:** Pocas son las cosas, que en esta vida se alcançan sin mucho trabajo... El mejor, y que más puede ayudar, es la firmeza, y constancia de ánimo, para, sufriendo, vencerlos... Porque así como el peñasco, sufriendo los golpes de las olas en la tormenta, con su firmeza las deshaze, y vence; de la misma manera, el que tuviere firmeza, y valor, para sufrir los trabajos, por grandes que sean: si él de su propia voluntad no se les rindiere, al cabo con paciencia los vencerá, y triumphará dellos [Primera parte 34-35].

**Claves:** Sufrimiento Fortalecedor/Firmeza/Constancia  
[Fortifying Suffering/Firmness/Constancy]

Juan de Borja, *Empresas morales, Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*,  
illustration reproduite par Marie-Eugénie Kaufmant dans  
*Poétique des espaces naturels dans la 'Comedia Nueva'*, thèse dirigée par  
Monsieur le Professeur Jean-Pierre Étienne, Université de Paris IV-Sorbonne,  
U.F.R. d'études ibériques et latino-américaines, Doctorat Études Romanes, 2004.

Annexe 3 :

« O subir o bajar », Empresa 60 de Saavedra Fajardo



# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE PARTIE :	
LA POÉSIE MORALE DE QUEVEDO : LE FONCTIONNEMENT D'UN SYSTÈME.....	35
CHAPITRE 1 :	
LE MÉCANISME DE L'ESCARMIENTO.....	38
1.1- <i>Escarmiento</i> et <i>desengaño</i> .....	39
1.2-Analyse de l' <i>escarmiento</i> dans quelques poèmes de Quevedo.....	44
1.2.1-Les causes de l' <i>escarmiento</i> .....	44
1.2.2- La temporalité dans l' <i>escarmiento</i> .....	50
1.2.3- Le lien entre <i>escarmiento</i> et <i>desengaño</i> .....	54
1.3-Analyse du sonnet <i>Al incendio de la plaza de Madrid</i> ,.....	60
1.4-Analyse du poème <i>El escarmiento</i> .....	65
1.5-La récurrence d'un vocabulaire propre au mécanisme de l' <i>escarmiento</i> .....	74
1.5.1-« (des)engaño » ; « errar/-or » ; « esperanza » .....	74
1.5.2-« lágrimas », « penas », « arrepentimiento », « tormento/-a » .....	76
1.5.3-« memoria » et « olvido/-ar » .....	77
1.5.4-« volver » et « vuelta » .....	79
CHAPITRE 2 :	
LE MÉCANISME DE LA VISION.....	81
2.1-La vision du sujet poétique et de son allocutaire.....	82
2.1.1-Le lexique du voir .....	82
2.1.2-Vision et aveuglement .....	86
2.1.3-La vision de l'allocutaire .....	89
2.2-La rhétorique du voir .....	92
2.2.1-Un appel rhétorique à l'allocutaire .....	92
2.2.2 Le rôle du démonstratif .....	95
2.3-Jeux de miroirs .....	99
2.3.1- Occulter et découvrir.....	99
2.3.2-Une vision subvertie par une époque ? .....	104
2.3.3- Valeurs métaphoriques de la vision .....	108
CHAPITRE 3 :	
DES MÉCANISMES DE MÉTAPHORES RÉCURRENTES .....	111
3.1-L'or dans tous ses états.....	112

3.1.1-De la couleur de l'or .....	112
3.1.2-L'or dans les sculptures .....	118
3.1.3-L'or dans <i>Al oro</i> .....	120
3.1.4-De l'or à sa quête : d'une métaphore à l'autre .....	122
3.2-La navigation ou la soif de conquêtes.....	125
3.2.1-Une image récurrente .....	125
3.2.2-Vers une originalité du traitement de ce <i>topos</i> ? .....	130
3.3-Le chemin : passer, errer, écraser .....	134
3.3.1-« Bien te veo correr, tiempo ligero » : le temps qui passe .....	135
3.3.2-« Vivir es caminar breve jornada » : l'homme comme voyageur sur le chemin de la vie.....	140
3.3.3- <i>Peregrinos</i> et <i>descaminados</i> : l'errance.....	142
3.4-Les ruines : métaphore par excellence de la déchéance humaine ?.....	145
3.5-Les métaphores liées à la lumière : une multiplicité de sens possibles .....	147
CHAPITRE 4 :	
DU MÉCANISME CONCEPTISTE DE LA POINTE.....	153
4.1-La présence de différents types de pointes.....	155
4.1.1-« Levantar misterio » : la pointe par pondération.....	155
4.1.2-Une présence ponctuelle du jeu de mots .....	156
4.1.3-Le domaine de l'hyperbole : la pointe par exagération .....	159
4.1.4-L'analogie ou pointe par similitude.....	160
4.1.5-De la pointe par corrélation à l'opposition et à la dilogie.....	163
4.2-Le cas particulier de la pointe composée et de l'argument et leur dépassement par la formule ramassée .....	167
4.2.1-Leur présence.....	169
4.2.2-De la nécessité de « cerrar el discurso » : le dépassement de la pointe composée et de l'argument par la formule ramassée .....	172
4.2.3-La présence de la formule ramassée dans la poésie morale quévédienne .....	176
CHAPITRE 5 :	
L'EXEMPLE DE L' <i>EPÍSTOLA SATÍRICA Y CENSORIA CONTRA LAS COSTUMBRES PRESENTES DE LOS CASTELLANOS, ESCRITA A DON GASPAR DE GUZMÁN, CONDE DE OLIVARES, EN SU VALIMIENTO</i> .....	188
5.1-Aspects contextuels .....	189
5.1.1-Une prétendue lettre.....	189

5.1.2-Une satire ? .....	193
5.1.3-Une adresse à un personnage réel .....	194
5.1.4-La célébration d'une grandeur militaire passée .....	196
5.2-Présence des mécanismes généraux de la poésie morale quévédienne .....	198
5.2.1-L' <i>escarmiento</i> .....	198
5.2.2-La vision .....	200
5.2.3-Certaines métaphores .....	203
5.3-Présence de mécanismes propres à l' <i>Epístola satírica y censoria</i> .....	211
5.3.1-La question de la parole .....	211
5.3.2-Le sens donné à l'origine des mots.....	219
5.3.2.1-Archaismes .....	220
5.3.2.2-Mots d'origine arabe .....	223
DEUXIÈME PARTIE :	
ALTÉRITÉ ET ÉTRANGETÉ DANS LA POÉSIE MORALE DE QUEVEDO.....	227
CHAPITRE 1 :	
ALTÉRITÉ ET COMMUNICATION POÉTIQUE : L'INDISPENSABLE ALTÉRITÉ .....	230
1.1-L'altérité de l'allocutaire.....	231
1.1.1-L'allocutaire mis en garde contre sa propension à l'erreur .....	232
1.1.2-L'allocutaire objet du discours : toujours dans l'erreur ?.....	236
1.1.3-L'allocutaire allégorique .....	242
1.2-L'altérité de l'objet du discours.....	247
1.2.1-Une altérité géographique .....	247
1.2.2-Une altérité humaine .....	254
1.2.3-Une altérité particulière : la <i>presencia de lo romano</i> .....	257
1.3-L'altérité du locuteur .....	261
1.3.1-L'altérité subie .....	261
1.3.2-L'altérité choisie .....	264
1.4-Altérité et paradoxes .....	270
1.4.1-Les paradoxes du pouvoir.....	270
1.4.2-Les paradoxes du don et de la possession ( <i>dar et tener</i> ).....	279
CHAPITRE 2 :	
NATURE ET CONSTRUCTION DU PERSONNAGE DE L'AUTRE.....	286
2.1-La nature du personnage de l'Autre : entre proximité et mystère .....	287
2.1.1-Le nom : une indication sur la nature de l'Autre ? .....	287

2.1.1.1-Des noms de personnages historiques .....	288
2.1.1.2-Des noms de personnages mythologiques .....	293
2.1.1.3-Le nom de Fabio : entre Histoire, mythe, et allocutaire privilégié de la voix poétique .....	298
2.1.1.4-Licino-Lico-Licas : une triade à deux facettes.....	301
2.1.1.5-Floro-Flora-Floris : une concession faite à des conventions poétiques ?...309	
2.1.2 D'autres moyens de caractérisation directe .....	313
2.1.3-La rareté de la caractérisation indirecte (et ses raisons).....	318
2.2-La construction de l'Autre : de l'altérité à l'étrangeté par le lexique .....	320
CHAPITRE 3 :	
LES IMPLICATIONS DU RECOURS À L'AUTRE SUR LA COMMUNICATION POÉTIQUE .....	333
3.1-La description de l'Autre : les moyens de sa représentation.....	334
3.1.1-Le rôle de la répétition .....	334
3.1.2-La description de l'allocutaire .....	338
3.1.2.1 Le recours à la métaphore .....	339
3.1.2.2 La critique .....	345
3.2-Le recours au discours de l'Autre : un complément à la voix poétique.....	348
3.3-L'Autre, objet de conseils : diverses formes d'argumentation .....	353
3.4-Les vaticinations de la voix poétique : des prédictions et leurs preuves .....	359
3.5-L'altérité divine : célébration et identification .....	361
3.6-Un poème sans altérité ? : étude du sonnet « '¡Ah de la vida !'... Nadie me responde ? ».....	369
CHAPITRE 4 :	
ALTÉRITÉ ET INDIVIDUALITÉ :	
D'UN COMPROMIS IMPOSSIBLE À UN RAPPROCHEMENT INDISPENSABLE .....	373
4.1-L'isolement de l'individu par rapport à une altérité temporelle.....	374
4.1.1-La mise en danger de l'ordre social : un affront contre la loi éternelle .....	375
4.1.2-L'isolement de la voix poétique .....	378
4.2-L'isolement de l'individu par rapport à l'altérité divine.....	383
4.2.1-Intégration sociale et isolement spirituel.....	383
4.2.2 La solitude de l'homme sans Dieu .....	388
4.3-L'isolement de l'individu face à la mort.....	395
TROISIÈME PARTIE :	



## UN IDÉAL MORAL :

## LE DÉPASSEMENT DE LA DUALITÉ.....399

## CHAPITRE 1 :

## LA DUALITÉ ET SON IMPOSSIBLE DÉPASSEMENT .....402

## 1.1-La mort : de l'étrangeté la plus extrême à la dualité .....403

## 1.1.1-Une étrangeté temporelle : la « dernière » limite .....404

## 1.1.2- La « muerte fría ».....408

## 1.1.3-Le symbole de l'opposition vie / mort : « el monumento » .....409

## 1.2-Mort, paradoxes et dualité.....413

## 1.2.1-La proximité entre la vie et la mort.....413

## 1.2.2-La « condición mortal » comme condition paradoxale.....415

## 1.3-La présence de la dualité .....420

## 1.4-Le difficile refus de la dualité Bien / Mal .....427

## CHAPITRE 2 :

## LE BUT DE CE DÉPASSEMENT :

## RENCONTRER DIEU .....433

## 2.1-Le Dieu chrétien, présent en toute chose .....434

## 2.2-Un Dieu au-dessus du Bien et du Mal .....437

## 2.3-Un Dieu au-dessus de toute immédiateté.....441

## 2.4-Un Dieu au-dessus de toute relation de commerce ou d'échange .....445

## 2. 5-Un Dieu au-dessus de certaines prières des hommes .....447

## CHAPITRE 3 :

## LES IMPLICATIONS DE CE DÉPASSEMENT : L'ENSEÑANZA.....452

## 3.1-L' utilité de l'enseñanza.....454

## 3.2 Son contenu .....459

## 3.3-Ses limites .....465

## CHAPITRE 4 :

## LA CLÉ DE CE DÉPASSEMENT :

## LA CONDITION HUMAINE .....469

## 4.1 Une condition instable.....470

## 4.1.1-L'instabilité : une faiblesse humaine ?.....474

## 4.1.2-Monter et descendre : la métaphore de l'instabilité .....480

## 4.2 Une nature corporelle.....488

## 4.2.1-De la nature mauvaise du corps .....489

4.2.2-De la réversibilité du corps comme objet poétique.....	499
CHAPITRE 5 :	
UN EXEMPLE DE CE DÉPASSEMENT : <i>DESENGAÑO</i> ET DON DANS LE SONNET	
« ¿CUÁNDO SERÉ INFELIZ SIN MI GEMIDO ? » .....	511
5.1-L'emprise de la dualité sur la voix poétique .....	513
5.2-De l'erreur morale au blasphème .....	515
5.3-L'échec de la raison et de l' <i>enseñanza</i> .....	517
5.4-Le don comme clé du <i>desengaño</i> .....	519
CONCLUSION .....	525
BIBLIOGRAPHIE .....	539
INDEX.....	553
1-Index raisonné des poèmes du corpus .....	554
2-Index alphabétique des poèmes du corpus.....	562
3-Index des noms propres cités .....	572
ANNEXES .....	579
Annexe 1 : « Polimnia », planche de l'édition d'Anvers.....	580
Annexe 2 : « Peñasco, mar », emblème recensé par Juan de Borja .....	582
Annexe 3: « O subir o bajar », Empresa 60 de Saavedra Fajardo.....	584